В. ДАМС

ФРАНЦ ШУБЕРТ

ПЕРЕВОД С НЕМЕЦКОГО В. Э. ФЕРМАНА ПОД РЕДАКЦИЕЙ И С ПРЕДИСЛОВИЕМ ПРОФ. М. В. ИВАНОВА-БОРЕЦКОГО И С ОЧЕРКОМ В. Э. ФЕРМАНА „ЗНАЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА ШУБЕРТА“.

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЕКТОР
МОСКВА — 1928

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА ПЕРЕВОДА.

19 ноября 1928 г. истекает столетие со дня смерти создателя художественной песни эпохи романтизма — Франца Шуберта. Наша историко-музыкальная литература чрезвычайно бедна, но Шуберту особенно не посчастливилось: кроме переводного очерка Ла Мара (изв. Musikaliche Studienköpfe) трудно указать в нашей литературе что-либо целостное и связное об этом композиторе. Поэтому, предлагаемый перевод, думается, должен встретить интерес со стороны друзей музыки. Книга Вальтера Дамса появилась всего пятнадцать лет назад и основана была на целом ряде новых биографических данных, извлеченных из разных источников венским профессором А. Фелльнером и впервые в этой книге опубликованных, на материалах, собранных О. Э. Дейтшем (O. E. Deutsch. F. Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. 3. Bände. München.—1905/1913) и некорых других. Основное достоинство работы Дамса в следовании документальным биографическим данным, в устранении всего анекдотически-недостоверного о личности Шуберта и в том, что автором, нередко полностью или в извлечении, приводятся подлинные документы (письма, прошения, удостоверения, публикации, журнальные и газетные заметки и пр., которые ярко характеризуют не только отдельных лиц, но и общественные отношения первой чертверти XIX века в столице австровенгерской монархии. Значительно слабее в книге Дамса критико-стилистическая часть, не возвышающаяся над средним уровнем немецкого „музыкального писательства“ (Musikschriftstellerei); поэтому в переводе устранены разсуждения автора о значении того или иного произведения Шуберта, не имеющие большой ценности. Книга В. Дамса сократилась в переводе больше, чем вдвое, стала более компактной и выиграла в сосредоточении внимания на биографии и творческой личности композитора. Как замена исключенной части книги, предлагается вниманию наших читателей очерк переводчика книги В. Э. Фермана „Значение творчества Шуберта“; в этой работе автор ставит себе задачей найти общественные предпосылки, объясняющие характер творчества Шуберта, и выявить „социологический эквивалент“ этого творчества.

В конце книги—составленный переводчиком „Перечень произведений Шуберта с указанием времени их сочинения“.

Мне представилось полезным снабдить изложение Дамса рядом подстрочных примечаний, объясняющих мало известные нашему читателю характерные особенности быта эпохи, а также дающих краткие указания об упоминаемых в тексте музыкальных деятелях.

М. Иванов-Борецкий.

Значение творчества Шуберта.

Одной из основных проблем современного искусствознания является проблема художественного стиля. Впервые в общих чертах выдвинутая еще Плехановым, эта проблема стала особенно актуальной в наше время, когда научно-исследовательская мысль стремится проникнуть в самые потаенные, сокровенные уголки психической жизни художника и вскрыть причины зависимости этих в значительной степени еще скрытых социально-биологических процессов от окружающей художника общественной среды. Значительную работу проделали в этой области, как и в других, родственных ей, германские исследователи (Вильгельм Гаузенштейн и еще до него Эрнст Гроссе, Юлий Майер-Грефе, Вильгельм Воррингер, Макс Ферворн и др.), рассеявшие царивший здесь псевдо-научный, мистико-идеалистический туман и положившие прочное основание для дальнейших изысканий. Заострение научно-художественного внимания именно на вопросах стиля не является случайным еще и потому, что понятие художественного стиля [1]) самым тесным образом соприкасается с такими основными областями методологии художественного иследования, как проблема формы и содержания в искусстве, вопрос детерминизма художественного творчества, имманентности художественно-исторического процесса и т. д.

Само собою разумеется, что и наши советские искусствоведы обратили свое внимание главным образом в эту сторону, благодаря чему мы имеем в последние годы целый ряд весьма ценных работ, хотя и представляющих собою воззрения различных, часто остро-борющихся между собою, искусствоведческих школ и направлений. Таковы, например, „Социология искусства“ В. Фриче, „Культура и стиль“ А. Иоффе, некоторые интересные и дающие обильный фактический материал работы формалистов и т. д.

Но, в то время, как германские ученые оперировали преимущественно материалом изобразительных, пластических искусств, советские исследователи, имея некоторый, накопленный уже ранее, запас конкретных историко-филологических сведений, занялись почти исключительно разработкой вопросов литературоведения; музыкальное же искусство—может быть потому, что материал его наименее податлив для наглядного стилевого анализа и художественно-социо-

[1]) Рамки настоящей статьи не позволяют вдаваться в анализ самого понятия „художественый стиль“. Всех интересующихся отсылаю к одной из последних статей В. Фриче, „Наша первоочередная задача“ („Литература и марксизм“ 1928 г. № 1), где попутно приведена и основная литература по данному вопросу.

логических обобщений—осталось до самого последнего времени в этом отношении совершенно нетронутой, девственной областью, буквально непочатым краем, еще ждущим своих пионеров—работников-исследователей. Поэтому на настоящую свою работу я смотрю только, как на первую ориентировочную разведку в данной области, как на попытку применения уже более или менее установившихся методов формально-социологического художественного анализа к музыкально-историческим фактам. Задачей предлагаемого очерка является проследить на конкретном отрезке истории музыкальной культуры взаимную зависимость художественно-музыкального и социального стилей данной общественной формации, выявить причинную связь между характером музыкального творчества и общественно-политической и классовой ситуацией определенной исторической эпохи и установить таким образом полную применимость обще-исторических социологических законов к тому роду деятельности человеческого интеллекта, который, благодаря своей психологической сложности, в наибольшей степени противится строго-научным материалистическим методам исследования.

Эпоха раннего немецкого музыкального романтизма, эпоха Шуберта—этого наиболее яркого выразителя данного художественного направления, представляется с указанной точки зрения чрезвычайно поучительной и интересной, так как эта эпоха вообще является временем исключительной общественно-исторической важности, значительнейшими годами в истории развития европейского общества, культуры и искусства.

* * *

Эпоху романтизма, как и всякую другую историческую эпох[у] или общественную структуру, нужно рассматривать под двумя углам[и] зрения: во-первых, в более крупных временных и пространственны[х] масштабах, в непосредственной причинной связи с общим ходо[м] исторического развития, как одну из частиц в движущемся коле[се] громадного, постепенно совершающегося процесса, и во-вторы[х] более тесно, в своем собственном местном своеобразии, в процесс[е] внутреннего изменения, когда рельефней и ярче выступают отдел[ь]ные характерные особенности и детали, ускользающие от вниман[ия] при более широком и беглом обозрении „с птичьего полета“. Эт[и] мелкие особенности и детали подчас вскрывают чрезвычайно важн[ые] моменты, незаметные при общем анализе и обрекающие этот после[д]ний нередко поэтому на недоговоренность, а отсюда и на некотору[ю] неубедительность. Диалектика каждой отдельной главы истор[ии] культуры заключается в том, что частные особенности данного мес[та] и времени иногда как бы уклоняются от общего хода культурн[о-] исторического процесса и даже противоречат ему, но самая сущнос[ть] этого процесса в таких противоречиях только и выявляется, объясн[яя] их и вскрывая их подлинную социальную природу.

* * *

Мы можем уложить эпоху раннего немецкого романтизма в т[от] сравнительно небольшой промежуток времени, который отграничи[вается] приблизительно с одной стороны циклом Наполеоновских войн

Венским конгрессом, а с другой—июльскими событиями 1830 года, первым из крупных социальных взрывов XIX века, обнаружившим уже выявившиеся противоречия молодого буржуазного общества. Как видим, на эти, очень значительные в общественной жизни Европы годы, приходится и вся зрелая самостоятельная творческая деятельность Франца Шуберта, если таковую условно считать примерно со времени сочинения первых симфоний и первых оригинальных песен, как „Grätchen am Spinnrade“ и „Erlkönig“ (1813) и кончая годом смерти композитора (конец 1828). Этот небольшой отрезок времени является непосредственным продолжением предшествовавших годов общественных бурь и военных потрясений, особенно чувствительно переживавшихся Австрийским государством, перенесшим на себе все тяготы изнурительных многолетних войн. Венский Конгресс, положивший начало образованию „Священного Союза“, является событием эпохального значения в истории Европы, событием, знаменующим начало нового так наз. Меттерниховского режима, начало мрачнейшей политической реакции, положившей определенный отпечаток на весь социально-психологический и идеологический стиль этой эпохи. Исчерпывающий анализ внутри-политической жизни Австрии этих лет и соотношения классовых сил дает Фр. Энгельс в своих известных очерках „Революция и контр-революция в Германии“. В статье „Австрия“ он пишет:[1] „Австрия после венского мира скоро опять приобрела кредит на крупных денежных рынках Европы и использовала его в той мере, как он повышался... Меттерних уверенно мог рассчитывать на поддержку двух самых могущественных и влиятельных классов государства, а затем он располагал армией и бюрократией, устройство которых для целей абсолютизма не оставляло желать ничего лучшего... Промышленная и торговая буржуазия развивалась в Австрии очень медленно... Промышленники пользовались широким покровительством, которое в большинстве случаев переходило в полное устранение иностранной конкуренции. Занятые в мелкой промышленности, ремесленники были загнаны в тесные рамки средневековых цехов, которые поддерживали нескончаемую войну между отдельными промыслами из-за их привилегий и в то же время сообщали членам этих принудительных союзов особую наследственную неподвижность, совершенно отнимая у представителей трудящихся классов всякую возможность повысить свое общественное положение. Наконец, крестьянин и рабочий представляли просто-напросто материал для обложения; о них пеклись лишь в том смысле, что всеми мерами удерживали их в тех условиях жизни, в которых они жили в данное время и в которых раньше существовали их отцы. С этой целью поддерживалась всякая старинная, установленная, исконняя власть не в меньшей мере, чем власть государства. Правительство повсюду строго охраняло власть помещика над крепостным крестьянином, фабриканта над фабричными рабочими, ремесленного мастера над подмастерьем и учениками, отца над сыном, и строго карало универсальным орудием австрийской юстиции—палкой—всякий вид непослушания, как нарушение закона. Наконец, чтобы осуществить систему стремлений к искусственному

[1]) Маркс и Энгельс. Собр. сочинений т. III, стр. 259 сл. Гиз. М. 1921.

осуществлению неподвижности, духовная пища, насколько она дозволялась народу, избиралась с самой придирчивой тщательностью и отпускалась самыми скудными дозами. Повсюду воспитание находилось в руках католического духовенства, главы которого одинаково с крупными феодальными землевладельцами были самым непосредственным образом заинтересованы в сохранении существующей системы... Периодическая печать совершенно отсутствовала... Область общей литературы в течение столетия не расширялась... И на всех границах, где только австрийские государства соприкасались с какой-либо цивилизованной страной, была выставлена цепь цензоров в соединении с вереницей таможенных чиновников, которые не пропускали из-за границы в Австрию ни одной книги, ни одного листка, не подвергнув их содержания двух и трехкратному основательному исследованию и не убедившись, что оно ни в малейшей мере не запятнано злонамеренным духом эпохи. Почти тридцать лет, начиная с 1815 г., эта система действовала с изумительным успехом. Австрия оставалась незнакомой для Европы, точно также и Европа была неведома для Австрии. Казалось, как будто не произошло никаких перемен ни в общественном положении всех классов населения, ни в положении всего народа в его совокупности... И однако совершалось медленное, затаенное движение, которое уничтожало все усилия Меттерниха. Возрастало богатство и влияние промышленной и торговой буржуазии. Введение машин и применение пара в промышленности в Австрии, как и повсюду, перевернуло все старые отношения и условия жизни всех общественных классов; крепостных оно превратило в свободных людей, мелких крестьян—в фабричных рабочих; оно подкопалось под старинные феодальные ремесленные корпорации и у многих из них отняло всякую возможность дальнейшего существования. Новое торговое и промышленное население во всех пунктах приходило к столкновению со старыми феодальными учреждениями... Все эти элементы содействовали тому, чтобы породить среди городской буржуазии дух, если не прямо оппозиции,—потому что оппозиция все еще была невозможна,—то дух недовольства, всеобщее желание реформ более административного, чем конституционного свойства... Часть беднейшего дворянства тоже становилась на сторону буржуазии, а низшие классы населения, у которых всегда было достаточно оснований к недовольству высшими классами, если не прямо правительством, в большинстве случаев не преминули бы присоединиться к реформаторским пожеланиям буржуазии".

Из этих чрезвычайно ценных выдержек мы можем вывести то основное, наиболее существенное заключение, что эти первые годы и десятилетия нового девятнадцатого века являются, по своему социальному обличию, с одной стороны временем укрепления буржуазии, победившей своего классового врага и перешедшей к реализации плодов этих своих побед, а, с другой стороны, особенно в Австрии, временем еще продолжающегося сопротивления старого режима, разгулом политической реакции и годами усиленного подавления всего живого, мало-мальски либерально настроенного. Отсюда и все вытекающие общественные предпосылки и противоречия романтического миросозерцания: идеологическая (а у некоторых ро-

мантиков даже политическая) реакционность, выразившаяся в мистической фантастике, уходе от реальной жизни, мечтах о прошлом, старине, любовании народным эпосом, обострении непосредственного чувства природы и т. д. и, на ряду с этим, ярко выраженная оппозиционность, бунтарство молодого, сильного класса, являющегося пока еще определенной социально-прогрессивной величиной. [1]) Эта либеральная оппозиционность, переходящая порой даже в революционность, особенно резко проявляется в таких внешне-незаметных, но общественно-значимых исторических моментах, как, например, мужественная смерть поэта-революционера Теодора Кёрнера, этого типичнейшего представителя и выразителя идей передового немецкого романтизма.

Таким образом, своеобразное сочетание моментов реакционности, мистического упадочничества, стоящего на грани психопатологии, и молодого здорового бунтарского задора, протестующего духа оппозиционно настроенной буржазии—основная черта немецкого романтизма, по разному варьировавшаяся в творчестве различно-настроенных художников, в зависимости от местных социальных особенностей и индивидуальных психо-физических черт характера. При чем при сравнении творчества этих романтиков с художниками предшествовавшей эпохи, эпохи напряженной революционной борьбы, особенно заметны черты именно упадка, художественного декаданса, творческой пассивности; при сравнении же с творчеством художников поры уже вполне определившихся и установившихся буржуазных отношений, когда ярко сказались об'ективно присущие этому обществу внутренние противоречия,—при таком сравнении художники-романтики первого периода кажутся крепкими, полнокровными мастерами, жизнерадостное в общем творчество которых только слегка завуалировано дымкой поэтического сентиментализма.

Особенно поучительно сравнение художественного стиля Шуберта со стилем его великого современника, жившего в одном с ним городе, в той же Вене—Людвига Бетховена. Сравнение это выявляет с чрезвычайной резкостью все характерные стилевые особенности музыкального творчества романтиков, те особенности, зародыши которых можно проследить уже и в поздних произведениях Бетховена. Этот величайший мастер звука, доведший идею классического симфонизма до ее кульминационной вершины, умер почти одновременно с Шубертом, в год полнейшего разгула австрийской реакции, и понятно, что „дух“ этой эпохи, дух уже господствовавшего романтического миросозерцания должен был сказаться и на нем. Но творчество Бетховена, если взять его целиком, опережает во времени творчество его молодого соотечественника почти на четверть столетия. Другими словами, временная амплитуда творчества Бетховена несравненно шире Шубертовской, что и объясняет, почему в основе творчества Бетховена лежат те социальные предпосылки, влияние которых на творчестве Шуберта уже почти совершенно незаметно. Проблема Бетховена и Шуберта,—это му-

---

[1]) Интересную формулировку романтизма дает Фр. Меринг: „Романтическая школа коренилась в феодальном ответе Восточной Европы на буржуазный натиск Западной Европы, в которой имела свои корни классическая школа“. („Мировая литература и пролетариат“. ГИЗ 1924 стр. 142).

зыкальная проблема „отцов и детей", как раз в этот период истори музыкального искусства поставленная особенно четко и остро. Ис кусство Бетховена в своей основе, в своих социальных корнях— это искусство молодой буржуазии эпохи наиболее обостренной борьб ее с ранее господствовавшим классом феодальной аристократи искусство Шуберта—это искусство исторически уже победившег класса, борьба которого если еще и продолжается, то только в местных условиях специфически австрийского экономического и политического режима. Это искусство буржуазии, уже мечтающей об отдыхе и ждущей прежде всего удовольствия и наград за пере несенные тяжелые годы. „Biedermeierzeit"—как окрестили это врем немецкие историки—это эпоха городского мещанства, психологи людей, уставших от военных лет, терпящих даже Меттерниха, со гласных на режим суровейшей политической реакции, лишь бы до биться, наконец, покоя, тишины и непритязательных домашни интимных мещанских удовольствий и радостей жизни. Конечно та кая психологическая атмосфера общественной пассивности очен скоро начинает действовать угнетающе на передовые группы бур жуазной интеллигенции; в этих общественных прослойках пробу ждается дух оппозиции, развивается свободомыслие, растет движе ние морального протеста,—но требуется еще значительное количеств лет, чтоб этот протест в австрийских условиях жизни получи какое-либо конкретное разрешение.

Вот этим духом времени, специфическим сочетанием мещан ского уюта и в то же время резкого протеста общественно-пода ленной личности; духом венской жизнерадостной обывательщины одновременно духом мрачнейшего художественного пессимизм духом фантастической мистики и детски-наивной болтовни, об'е тивной упадочности художественно-конструктивной формы и вмес с тем здоровым полнокровием подлинно-народной, идущей из общ ственных низов, демократизации искусства,—всем этим своеобра ным и сложным „духом эпохи", заметным на многих страница биографии композитора, пропитано творчество Шуберта во все своей многогранности и многоречивости.

* * *

Если мы захотим определить первый, бросающийся в глаз отличительный стилевой признак художественного творчества ко позиторов-романтиков по сравнению с композиторами предшеств вавшей эпохи, то должны будем остановиться ранее всего на то что последнее время принято называть „социальным заказом".

Искусство буржуазии эпохи ее борьбы с земельной аристокр тией характеризуется в значительной мере присущим ему элемент политически и морально-воспитательного характера. Таков „социал ный заказ" этого времени. В искусстве же буржуазии победивш этот момент совершенно исчезает, искусство становится тем, ч называется „чистым", его прямое назначение ограничивается д ставлением приятного развлечения, некоторых легких эмоционал ных переживаний, своеобразного музыкального „кейфа". Если ка дая симфония, каждый квартет Бетховена являют собою какие-

разрешаемые в музыкальном плане философские проблемы, с одной стороны, и, с другой, с исключительной силой сконденсированные и художественно-претворенные идеи гражданственной морали,— то симфонии и квартеты Шуберта, несмотря на свою внешнюю объемность, представляют полный отказ от каких бы то ни было художественно-монументальных или общественных идей. Шуберт сочиняет „wie ein Vogel singt", больше всего он интересуется возможностью исполнения своих квартетов на вечере у отца или своих духовных композиций в церкви под управлением брата Михаила (только такими соображениями и можно об'яснить значительное количество католических песнопений, содержание которых вряд ли особенно интересовало молодого, скептически настроенного по отношению к религии и духовенству, композитира); Бетховен же в процессе творчества, складывая камень за камнем музыкальное здание, переживает тяжелую, волнующую борьбу, борьбу не только формально-технического, материально-фактурного, но и идейного характера. Тяжелые минуты преодоления неподатливого музыкального материала бывали и в жизни Шуберта, что мы видим из его биографии; непосредственность его творчества, конечно, нисколько не уничтожает наличия громадной созидательной структурной работы,— но эта борьба с звуковым материалом экспериментирующего новыми художественными приемами Шуберта коренным образом отлична от тяжелой титанической работы громоздящего музыкальные глыбы Бетховена. Отсюда и чисто формальные особенности инструментального стиля обоих композиторов, которые наиболее заметным образом сказываются в области мелодии и связанной с ней тематической архитектоники произведений. В то время, как у Бетховена мелодия является тематическим эмбрионом, первичной ячейкой музыкальной идеи, из которой выростает в логически-законченной разработке вся стройная конструкция музыкально-тектонического сооружения,— почти всякая мелодическая тема Шуберта сразу же дается в цельном, завершенном, вполне оформленном виде. Дальнейшему развитию такие темы не поддаются, они в самом своем существе уже противоречат попыткам музыкальной диалектики; такую тему можно варьировать, изменять ее освещение и гармоническое окружение, разнообразить краски и т. д., но не развивать в том смысле, как это понимали классики. Бетховенская мелодия направляется согласно вполне определенным требованиям его музыкального интеллекта, у Шуберта же мелодия оформляется сама по себе, свободно разливаясь в широком русле музыкальной фантазии. Поэтому и сонатная форма для Шуберта—не музыкальная борьба тем, как для Бетховена, а лишь медленное изображение переживаемых настроений в их последовательно чередующейся смене, что особенно заметно между прочим на характере побочной партии, служащей у Шуберта не потивопоставлением первой темы, не контрастом, а лишь ее подтверждением, новым освещением.

Такой тип музыкального творчества, стоящий по ту сторону воли и мышления, полярно противоположен бетховенскому, чем и объясняются неудачные попытки о ц е н к и Шубертовского симфонического творчества эстетическими критериями классической школы, неподходящей к нему меркой классической сонатной схемы.

Указанные наиболее общие формально-стилистические особе ности инструментального тематизма Шуберта приводят к боле сложным и глубоким психологическим моментам инструментально стиля этого композитора. Основным социально-психологически принципом симфонического творчества классиков является дин мизм, принцип музыкальной кинетики, обусловивший собою и иде тематической разработки, этот наиболее важный и характерный м мент для всей новой музыки. По новому сформировавшиеся соц ально-общественные отношения, психология молодого класса, отл чались в первую очередь от старого средневекового жизненно уклада значительной динамичностью, повышенным темпом жизни, искусство прежде всего отразило эту основную черту социальн психики нового человека. В музыке, как искусстве временном и н иболее динамичном по самой своей физической природе, эта чер выявилась ранее, чем в других искусствах, и достигла наиярчайше силы в годы наивысшего напряжения общественной жизни. Учаще ный социальный пульс революционных лет вызвал усиление и ко центрацию художественно-музыкальной динамики, что выразило особенно заметно в симфониях Бетховена (но не в последних Послереволюционные годы, годы относительной общественной ан мии, привели музыкальное искусство к некоторой статичности, об словившей указанные выше эстетические особенности новой рома тической школы симфонизма. Самая идея симфонизма, как кинет ческого начала, здесь в значительной мере снижается и уступа место идее музыкально-оркестровой живописи, идее художественн статики по существу.

В связи с этим стоит проблема, рассматриваемая особенно п дробно и внимательно в социологии изобразительного искусства- проблема рисунка и краски. Эта проблема теснейшим образом св зана с той же проблемой конструктивности художественной форм Социологи искусства различают два основных типа живописи- линейный и красочный. Преобладание одного из этих типов соо ветствует определенным социальным формациям и находится с ни в причинной связи. Вот как объясняет эту зависимость в сво „Социологии искусства" проф. В. М. Фриче[1]): „И тот и друг типы живописи предполагают прежде всего определенную псих ческую установку. Линия представляет собою категорию интелле туального порядка. Для того, чтобы воспринять контуры предме глаз должен проделать известную процедуру — от точки к точк от линии к линии, в которой участвует интеллект. Линия обращ ется к рассудку. Иное дело краска. Чтобы воспринять красочну плоскость, красочное пятно, красочную атмосферу, для этого нео ходимо только пассивное восприятие. Краска обращается не к ра судку, а к чувству. Линия — явление активно-рационалистическо краска — явление пассивно-эмоциональное". Если мы проведем д статочно обоснованную аналогию между живописью и музыко отождествив рисунок с конструктивно-мелодическим элементом музыке, а краску с тембро-гармоническим, то сможем перенес описанный социально-психический закон в сферу музыкально

[1]) В. Фриче „Социология искусства" ГИЗ. 1926 стр. 90.

искусства, получив у романтиков блестящее подтверждение его. Романтическая школа в музыке открыла совершенно новые и ранее неведомые горизонты именно в области гармонии. Редчайшие мистические глубины гармоние-тембровых сочетаний, игра тональностями, светотени и другие звукокрасочные возможности—вот что особенно привлекало и возбуждало фантазию всех без исключения романтиков. Уже в своих первых квартетах Шуберт ставит акцент на звучность; погоня за красивой звучностью приводит часто Шуберта к многоречивости, он не может удержаться, чтобы не показывать какую-нибудь тему все еще и еще в разных освещениях (Дамс). Поэтому Шуберт часто творил не в глубину, а в ширину, интересуясь более краской, чем формой. Дамс верно говорит, что Шуберт „открыл колористические возможности музыки“. С этой стороны ранних романтиков справедливо сравнивают с импрессионистами конца XIX века, и, как увидим далее, такое сравнение имеет и более глубокие основания.

* * *

С Шуберта ведет свое начало музыкально-художественная миниатюра, нашедшая впоследствии такое богатейшее развитие у следующего поколения романтиков (Шуман, Шопен) и далее в творчестве импрессионистов вплоть до самых последних урбанистов. Эта характерная черта композиторов-романтиков приобретает совершенно исключительное значение в свете формально-социологического анализа.

В музыке, как и в других искусствах, наблюдается совершенно правильное закономерное чередование монументально-синтетического и дифференцированного стилей. Монументальный стиль, характеризующий собой моменты общественного подъема, нашел свое завершение в музыке опять-таки в творчестве Бетховена, но у этого же композитора мы находим и признаки начинающегося разложения этого стиля, черты кризиса музыкального монументализма. Большие по объему сочинения Шуберта с этой стороны никого в заблуждение ввести не могут, ибо так называемые с легкой руки Шумана „божественные длинноты“ Шубертовских симфоний вызваны отнюдь не монументальностью их конструктивного стиля. Это с одной стороны, как хорошо подметил Дамс, желание уйти от времени, так свойственное романтикам, а, с другой, как уже указывалось, специфический стиль импрессионистически-расплывчивого изложения и, кроме того, специально присущий Шуберту элемент типично-венской музыкальной болтовни. Конечно, никакой монументальности, в социально-художественном значении этого слова, здесь нет и в помине, что вероятно отлично осознавал и сам Шуберт, этот исключительный лирик и миниатюрист по своей природе. Художественная стихия Шуберта—это мелкие музыкальные формы и в первую очередь песня и танец. Интимность жанра художественных миниатюр, их „домашний характер“, некоторый бытовизм и значительная доля пейзажности и изобразительности (в песнях)—все это художественные категории вполне определенной социальной значимости, противоположные идее монументализма и характерные для дифференцированного стиля, стиля буржуазной общественной струк-

туры, во-первых, и стиля эпохи общественной пассивности, социальной депрессии—во-вторых.

Танцовальное начало пронизывает собою все творчество Шуберта. Даже симфонии его возвращаются к духу старой танцовальной сюиты с ее относительной формальной статичностью и вариационным принципом развития. Эта стихия танца совершенно в той же мере характерна для общественной психики послевоенной Европы XIX века, как характерна она и для после-версальской Европы XX века. Здесь тоже свой закон, закон общественно-психической реакции, эмоционального разряжения на исключительное напряжение военных лет. И Шуберт явился тут настоящим сыном своего времени, отдавшим колоссальную дань этому „вихрю вальса", закружившему всю после-наполеоновскую Европу и, конечно, в первую голову Вену. Мы даже приблизительно не можем себе представить того умопомрачительного количества лендлеров, вальсов, экосезов и других популярных танцев, которое сочинил Шуберт—большинство их потеряно или даже не занесено на бумагу. Они являлись внезапно, непосредственно в импровизации на многочисленных вечеринках, непременным участником которых был этот типичный венец. С этой стороны Шуберт является родоначальником всей той школы „легкой музыки", которая распустилась пышным цветком немного позже и громадное влияние которой на все последующее развитие музыкального искусства еще далеко не учтено исследователями-историками, презрительно отмахивающимися до сих пор от этого вульгарно-опереточно-танцовального жанра. Его большая значимость для музыканта-социолога несомненна, и изучение этого специфического явления музыкальной культуры, непосредственно порожденного годами Меттерниховской диктатуры, представляет большой интерес прежде всего с точки зрения музыкально-бытовой.

Вокальное творчество Шуберта является центром его общего художественно-музыкального образа, от которого идут нити ко всем другим граням, захватывая в свою орбиту всю обширную периферию его многосторонней музыкальной натуры. „В вокальной лирике Шуберт как-раз нашел то музыкально-формующее начало для романтического чувствования, которое впоследствии прилагал и развивал в своих инструментальных сочинениях". (Дамс).

Романтические идеи, зародившиеся раньше всего в поэзии, получили в музыке свое лучшее отображение именно в области романса, художественной песни. Мы можем найти здесь все отличительные признаки этого направления: исключительный субъективизм, фантастику, овеянную значительной долей мистицизма, культ природы и старины, пессимистическое отношение к реальной действительности и т. д., чему с формальной стороны соответствует миниатюрность формы, подчеркнутый интерес и особенно тщательное культивирование гармонического элемента (новые ладовые переспективы, резкие тональные сопоставления, смелые гармонические обороты), как элемента исключительно красочного, яркая изобразительность инструментального сопровождения (импрессионистический реализм), использование народно-песенного интонационного материала, чрезвычайно тонкая звукопись пайзажа и пр. Не надо думать, что оригинальный Шубертовский песенный стиль установился сразу и оставался бе

изменений до последних дней жизни художника. Этот вокально лирический стиль безпрестанно эволюционировал, сменяя одни формы, одни приемы музыкального письма другими, но общий характер его, дающий основной тонус всему вокальному (да и инструментальному) творчеству этого мастера, четко проявляется во всех, даже самых ранних стадиях его музыкально-созидательной работы.

В песнях Шуберта борются два музыкально-формующих элемента — элемент куплетности, обычной строфной периодичности с симметрично-временной конструкцией, свойственной немецкой народной песенной и танцовально-инструментальной музыке, и элемент речитативности, музыкально-декламационного выразительного реализма, который был особенно присущ Шуберту, именно как композитору романтического миросозерцания, и ярче всего выявился сперва в его „балладах". Борьба этих двух начал достигает своей кульминации в последнем цикле „Winterreise" и завершается идеальным сочетанием обоих приемов в одно гармоническое целое, сломав, с одной стороны, условную квадратность и примитивную периодичность народно-куплетной формы, и пропитав, с другой стороны, народно-интонационным элементом этих разрушенных строф до тех пор отвлеченную мелодическую линию речитатива. В песнях Шуберта сказалась в полной мере та своеобразная художественная диалектика эпохи, о которой говорилось в начале статьи—диалектика переломного момента, переходного времени. Эта диалектика выражается не только в указанных противоречиях самих элементов мелодики, но и в том замечательном окружении, которое, неразрывно-связанное с вокальной партией, дает мелодии особую значительность и высокую художественную ценность.

Анализируя некоторые особенности музыкального творчества романтиков австрийской школы, к которым причисляется Шуберт, известный немецкий исследователь П. Беккер в своей работе „Симфония от Бетховена до Малера" пишет [1]): „Австрийская школа абсолютно чужда интеллектуальной окраски. Ее романтизм основывается не на смешении литературных или програмных идей и музыкальных чувствований. Она исповедует чистый романтизм, без каких бы то не было интеллектуальных предпосылок. Она базируется исключительно на глубоко развитом повышенном чутье природы и родины... Шуберт, а в еще большей степени Брукнер, не хотят ничего знать о конкретном воплощении в звуках данной сцены и ландшафта. Вы не найдете у них чувства природы примененным к какому-либо определенному предмету. Вы ощутите в них подлинное „постижение" природы, находящее свое непосредственное выражение в музыке. Даже если случится привхождение известных местных или национальных элементов, как мы это встречаем подчас у Шуберта, оно лишено всяческого побочного интеллектуального привкуса, но облечено в свободную от литературно-программных реминисценций музыкальной настроенности". Этот специфический „реализм" Шуберта, так не похожий на реализм позднейших неоромантиков с их программностью и так напоминающий своеобразный реализм еще

[1]) Пауль Беккер, „Симфония от Бетховена до Малера" пер. с немецк. Изд. „Тритон" Л. 1926 стр. 53.

более поздних импрессионистов, тоже представляет большой интерес с точки зрения социологии музыкальной эволюции. Идеалистические и реалистические стили чередуются в истории искусства по тем же общим законам общественного развития, как и стили синтетический и дифференцированный, как линейное и красочное направления в живописи, как конструктивный и декоративный типы архитектуры и т. д. Если идеалистический характер искусства присущ общественным формациям феодально-иератического типа, на почве которых укрепляется религиозное мировоззрение, то смена этого стиля стилем реалистическим происходит в эпоху формирования новых общественных отношений, характерных для рационалистической любознательности молодой буржуазии. Наконец на известных ступенях общественного развития реализм переходит в импрессионизм. „Поскольку импрессионизм есть реализм крайнего индивидуализма — говорит проф. Фриче [1]) — он свойственен естественно эпохам господства крайнего индивидуализма, эпохам, когда характерная для феодальных и полуфеодальных общественных организаций крепкая внутренняя спайка членов общества распалась, когда в силу мощного развития капитализма торжествует в полной суверенности отдельная личность. Зародыши импрессионистического стиля можно поэтому подметить в искусстве всех индивидуалистически-построенных общественных организаций". И конечно, миросозерцание романтиков, как идеология индивидуалистическая, идеология крайнего субъективизма, в какой-то форме отразило в творчестве своих художников и импрессионистический элемент. Такова нить, связывающая Шуберта через головы неоромантиков с более близкой нам эпохой импрессионизма конца XIX века. Импрессионизм Шуберта, на который указывалось в этой статье бегло и раньше, особенно ярок как-раз в его песнях, где он эволюционирует вплоть до последних сочинений композитора. Цикл „Winterreise", этот венец вокального творчества Шуберта, высшее достижение его лирического гения, где событие уже целиком отодвигается за настроение,—в этом смысле особенно интересен и показателен.

Здесь будет уместно несколько осветить и причины неудач, постигших Шуберта в области оперы. И тут должны были быть определенные общественно-психологические предпосылки. „Никакая—кроме барокко—эпоха не отличалась такой похотливостью, как мещанская эпоха", читаем мы у Гаузенштейна [2]). В этих словах, думается, схвачена самая суть вопроса, именно здесь кроется подлинное объяснение Шубертовского оперного фиаско. Эротика Шуберта почти нигде не идет дальше неопределенных любовных томлений (Sehnsucht), так свойственных всем ранним немецким романтикам; в ней совершенно почти отсутствует материальная физическая сторона любви, здоровая чувственность,—как раз все то, чего требовала толпа, наполнявшая венские театры и стремившаяся получить в сценическом зрелище отклик на повышенную сексуальность после-

[1]) В. Фриче „Социология искусства" стр. 108. Приводимая цитата есть сжатое изложение основной идеи, высказанной Гаманом в его капитальном труде „Der Impressionismus".

[2]) В. Гаузенштейн. „Искусство и общество" изд. „Новая Москва" М. 1923 стр. 316.

военного переходного времени. И это требование должно было получить и получило полное удовлетворение в появившейся скоро венской оперетте.

Таким образом оперное творчество Шуберта можно рассматривать только, как некоторый критический момент в развитии музыкально-сценического искусства, как социально-исторически обусловленный переход от героических опер времен французской революции к мещанским музыкальным мелодрамам и оперетте последующих лет.

* * *

Те, в высшей степени схематические построения, которые выявляют лишь самые основные опорные точки при установлении аналогий между параллельными рядами социальных и художественно-стилистических явлений, в значительной степени отличаются от подлинной реальной жизни музыкально-исторических фактов. Развитие музыки, как и всякого другого искусства, как всякого вообще явления социально-исторического порядка, ни в коем случае не является прямой постепенностью, а представляет собой чрезвычайно изломанную линию, постоянно уклоняющуюся от нормы под влиянием конкретных воздействий внешней обстановки. Особенно резкие уклоны от прямого пути эволюции исторического процесса дают эпохи переходного характера, эпохи переломные, эпохи смены социально-экономических структур, когда отдельные черты нового жизненного уклада причудливо переплетаются с постепенно вытесняющимися ими характерными особенностями старого порядка.

В настоящем вступительном очерке мы могли дать только беглую наметку общего музыкально-художественного направления эпохи ранних немецких романтиков, эпохи колоссального художественно-эстетического кризиса, переоценки всех старых художественных ценностей и смелого экспериментирования новыми формальными достижениями.

Переход от Бетховена к Шуберту всегда чувствуется, как какой-то перерыв исторической постепенности, как разрыв причинной цепи, которая так крепко связывала всю предшествовавшую эпоху музыкальных классиков, представляющую собою непрерывное, прямолинейное и все более стремительное развитие основной идеи музыкального инструментализма, приведшей к вершинам Бетховенского симфонизма. И только более глубокое и внимательное изучение этого этапа истории музыкальной культуры показывает, что решительный момент музыкально-революционного сдвига произошел в самом Бетховене, где-то, если вообще это можно учесть, между сонатой-апассионатой и V и VI симфониями (1807—1809 гг.). Выражаясь языком диалектической философии, в творчестве позднего Бетховена мы наблюдаем своеобразный переход музыкального количества в качество, переход, положивший начало новой эре истории музыки, первым чистейшим выразителем которой и явился Франц Шуберт. Поэтому Бетховен всегда представляется завершением одного громадного периода истории музыкальной культуры (классицизма), а Шуберт—началом нового времени, началом романтизма, началом нового столетия в музыке.

Возникает вопрос о значении творчества Шуберта для нашего времени, о некоторых исторических уроках этого этапа музыкальной культуры. Пауль Беккер в уже цитированной нами работе так формулирует основное положительное качество романтической школы [1]: „Обусловленный вначале фантастическими мечтаниями интерес к дальним странам и древним временам преобразуется постепенно в более близкое и точное знание о них и таким образом вносит свежую струю не только в изучение истории и землеведения, но и способствует оживлению всех вообще научно-познавательных стремлений. Мы знаем из истории литературы, что знакомство наше с поэтическим творчеством всех времен и народов, равно как и более точное знание о древнейшей германской поэзии, а в связи с этим и языковедение и изучение германских сказок и преданий (саг)—все это достижения, которыми мы обязаны романтизму. Так обстоит дело не только в литературе, но и во всех прочих областях культуры, в том числе и в музыке. В пробуждении интереса к творениям И. Себ. Баха и вообще ко всей старинной музыке, равно как и в деле оживления нашей народной музыки—вспомним о Брамсе—мы должны быть благодарны нашим романтикам". Эти мысли компетентнейшего немецкого ученого хотелось бы еще несколько развить, поставив акцент на народнических тенденциях романтиков.

Победоносные Наполеоновские войны, шедшие под лозунгом уничтожения феодальных пережитков и демократизации оккупированных областей, разрушили остатки крепостничества в завоеванных странах и расчистили в них дорогу капиталистическому развитию. Усилившаяся местная буржуазия постепенно поднималась против завоевателей и объединяла вокруг себя широкие слои населения под флагом борьбы за национальную независимость. Буржуазные революции двадцатых годов в южно-европейских государствах (испанская, греческая, неаполитанская)—прямое следствие этого пробуждения национального сознания, получившего яркое отражение и в искусстве художников-романтиков. Наиболее значительным явлением в этой области было, безусловно, издание собранных бр. Гриммами немецких народных сказок, равно как и появление в это же время многочисленных сборников народной музыкально-певческой лирики. Песни Шуберта и оперы К. М Вебера ценны для нас как раз с этой стороны, как показатели начинающейся демократизации музыкального искусства и пробуждения особенного интереса к подлинному народному художественному творчеству.

Нам, переживающим время обостренного интереса к художественной культуре различных национальностей, населяющих территорию Союза, и наблюдающим мощное развитие этих художественно национальных культур, поощряемое общественной активностью широчайших масс,—нам чрезвычайно близки и дороги народнические тенденции первых немецких романтиков, просачивающиеся в их творениях несмотря на тяжелую общественную обстановку того времени и выявляющие здоровую, свежую струю в окружении мрачного упадочничества этой политически-реакционнейшей эпохи.

* * *

---

[1]) П. Беккер, op. cit. стр. 39.

На этом мы заканчиваем наш вступительный очерк, ни в коей мере не претендующий на исчерпывающий анализ социальных основ художественного творчества композиторов-романтиков, а желающий лишь подойти вплотную к наиболее важным общественным моментам генезиса этой музыкальной школы и возбудить более глубокий интерес к дальнейшему изучению этой характернейшей и любопытнейшей эпохи в истории европейской культуры и искусства.

Валентин Ферман.

Москва.
Август 1928 г.

ГЛАВА I.

1797—1814.

Франц Шуберт родился 31 января 1797 года в Венском предместьи Лихтенталь. Нам мало известно о его предках, которые проживали когда-то в округе Цукмантель в Австрийской Силезии. Его прадед, Иоганн Шуберт, переселился из Цукмантеля в Нейдорф, где дед композитора, Карл Шуберт, зарекомендовал себя хорошим сельским хозяином и районным судьей. В 1754 г. Карл Шуберт женился на Сусанне Мёк, дечери одного нейдорфского крестьянина. От этого брака родилось 10 детей; пятым был Франц, отец композитора, родившийся 11 июля 1763 года. Происхождение его из Нейдорфа подтверждается приходскими книгами в Лихтентале (запись о его первом венчании) и в Гумпендорфе около Вены (запись о втором венчании). День рождения его, а также и его старшего брата, Карла Шуберта (3 апреля 1755 г.), отмечен в книгах вдовьего дома венских школьных работников. Карл Шуберт, как позднее и его брат Франц, посещал латинскую школу, попал при помощи каких-то связей в Вену и там скоро сделался „гражданским учителем“ в предместьи Леопольдштадт.

В Австрии как-раз в это время происходила реформа народного образования: было учреждено образцовое народное училище, так называемая „нормальная школа“, и учительский семинарий под названием „Praeparandie“; наряду с увеличением числа школ деятельно обсуждали вопрос о коренном обновлении методов преподавания. Быстрые реформы привели к небывалому недостатку в учителях; в Богемии дошло до того, что образование молодежи вверялось отставным фельдфебелям.

При таких обстоятельствах Карл Шуберт быстро выдвинулся. Он перегнал многих „помощников учителей“, которые, хотя и имели более долгий служебный стаж, являлись, тем не менее, хуже подготовленными, и сделался, не достигши и тридцатилетнего возраста, руководителем —„школьным учителем“ народной школы в предместьи Леопольдштадт. Успешная деятельность брата манила и Франца Шуберта на учительское поприще. Он прибыл в Вену, прошел десятимесячный подготовительный курс в учительском семинарии, был зачислен помощником учителя к своему брату и оставался здесь два года (приблизительно с осени 1782 до 1784 г.). После этого он стал домашним учителем учеников латинской школы.

17 января 1785 года Франц Шуберт женился на Елизавете Витц, родом из Цукмантеля в Силезии. В приходской книге ее родного города отмечено, что Мария - Елизавета, дочь слесаря Франца Витц

и его жены, Марии-Елизаветы, урожденной Ридель, родилась 30 октября 1756 года. Таким образом она была почти на семь лет старше своего жениха. „Искренно—ценимая супруга“, как ее часто называл сам учитель Шуберт, одарила его четырнадцатью детьми. При таком изобилии не удивительно, что отец, идя на помощь своей памяти, завел подробную домашнюю хронику: „Рождения и смерти в семействе школьного учителя Франца Шуберта“. Из 14 детей остались в живых только пять: Игнат (1785—1844), помощник учителя в Россау, позднее преемник своего отца; Фердинанд (1794—1859), сначала учитель в сиротском доме, затем в „нормальной“ школе, директором которой он сделался в 1851 году (он не был чужд и искусству); Карл (1795—1855), художник-пейзажист и график; затем наш композитор Франц-Серафим-Петр, названный по имени отца, родившийся 31 января 1797 года в половине второго пополудни в районе Химмельпфортгрунд № 72 и крещенный 1 февраля младшим настоятелем церкви „14-ти угодников“ в Лихтентале, Иоганном Ванцка, в присутствии дяди и крестного отца Карла Шуберта; наконец, Тереза (1801—1878).

В 1786 году отец Шуберта, всего только двадцати трех лет от роду, получил место приходского учителя в этой же церкви „14 угодников“.

Материальное положение школьных учителей в Австрии нельзя было назвать блестящим; они не получали жалованья, но зависели исключительно от незначительной школьной платы, вносимой родителями учеников. Эта плата составляла в то время в Вене один гульден в учебный месяц. Тем не менее должность школьного учителя была все-таки значительно более доходной, чем нищенская служба их помощников.

Несмотря на многочисленную семью и различные жизненные неудачи, постигавшие его в течение ряда лет, отец Шуберта, со своим хозяйственным умом, и жена его, Елизавета, достигли того, что смогли купить 14 марта 1801 года дом в участке Sporkenbichl № 10, называвшийся „Zum schwarzen Rössel“ [1]—маленькое одноэтажное строение, куда и переселилась семья Шубертов вместе со школой.

Шуберт не тяготился своей должностью и считался дельным школьным работником. Он имел склонность и способность к музыке, и с годами, при развитии музыки у него в доме, принимал участие в струнных квартетах, играя на виолончели. Он был первым учителем на скрипке своего знаменитого сына. Австрийские учителя были очень часто усердными музыкантами; они и должны были быть таковыми, так как по службе были обязаны, в качестве хоровых регентов, управлять церковными хорами, разучивая с ними партии и заботясь обо всем музыкальном инвентаре. Зачастую некоторые из них, увлекшись искусством, и сами компонировали „ad maiorem dei gloriam“—„во славу господню“.

В обязанности учителя Шуберта не входило управление церковным хором, так как частные церковные обряды, требовавшие игры на органе, не могли быть совмещены с его основной службой.

---

[1] Дом „Черной лошадки“. В Австрии нередко отдельные дома, особенно гостиницы, трактиры и пр., носят название по висящим у входов вывескам, эмблемам.

В венских церквах поэтому состояли на службе особые регенты; и в церкви „14 угодников“ находился особый regens chori, Михаил Хольцер (род. в 1772 году), имя которого сохранилось для истории, как имя музыкального наставника композитора Шуберта.

Несмотря на житейские невзгоды и многие заботы, связанные с семьей и службой, учитель Шуберт, простой, „богобоязненный“, добрый, но неумолимо-строгий в воспитании детей, и в общественной работе всегда проявлял энергичную деятельность, за что ему было даровано звание „гражданина города Вены“.

Многие из характерных черт отца встречаются и у его сына Франца—в первую очередь неустанное трудолюбие, неизменная доброта и сердечное отношение к своим близким и друзьям и непосредственная жизнерадостность. Основа этому была заложена еще в родительском доме. Шуберт вырос в доме „Zum roten Kräbse“ [1]) (Himmelpfortgrund № 72), в 1908 году дом этот перешел в собственность города Вены, а за 50 лет до этого венское мужское певческое общество (Männergesangsheim) поместило на нем мемориальную доску с надписью „Дом рождения Франца Шуберта“.

За несколько часов до своей смерти отец Шуберта рассказал следующее о детских годах композитора: „На пятом году я начал заниматься с ним грамотой, а на шестом году он уже посещал школу, в которой неизменно был первым среди своих товарищей. Уже в самом раннем детстве он любил общество, и для него не было большего удовольствия, как проводить свои свободные часы в кругу веселых друзей; на восьмом году я начал обучать его основам скрипичной игры и занимался с ним до тех пор, пока он не смог прилично исполнять легкие дуэты; тогда послал я его на уроки пения к Михаилу Хольцеру, регенту в Лихтентале. Последний не раз утверждал со слезами на глазах, что никогда еще не имел такого ученика: „Когда я хотел познакомить его с чем-либо новым, оказывалось, что он уже знал это“—говорил он—„таким образом, в сущности я его не учил, а только беседовал с ним и молча изумлялся ему“.

Старший брат, Игнат, учил мальчика игре на клавире. „Я был изумлен“, рассказывает он, „когда Франц через несколько месяцев сообщил мне, что он больше не нуждается в моем руководстве и в дальнейшем обойдется самостоятельно. И в самом деле, мне вскоре пришлось признать, что он на много меня опередил и оказался недосягаемым для меня мастером. Сестра Тереза сообщает, что Франц, до того, как начал получать систематическое музыкальное образование, изредка посещал с одним своим родственником — столярным подмастерьем — фортепианную мастерскую, где подбирал на клавишах без посторонней помощи различные аккорды.

Михаил Хольцер, подлинный музыкальный труженик, пробовавший себя, как это показывает сохранившаяся фантазия C-dur для ф-п., и в композиторской области, сделал из маленького Шуберта уже в детских годах довольно полезного церковного музыканта. Друг юности Шуберта, Хольцапфель, говорит, что Хольцер был „не дурак

1) Дом красного рака.

выпить, но все же солидным контрапунктистом". Красивое сопрано Франца отличалось большой точностью интонации. По необходимости Францу приходилось также играть и на скрипке и на альте. Хольцер обучал его и игре на органе, для сопровождения духовных песнопений, и, насколько известно, и игре на фортепиано. Такое разнообразие в музыкальных занятиях имело, конечно, чрезвычайно благотворное значение для развития Шубертовского музыкально-вокального сознания. Хольцер показал своему ученику также и основы гармонии, тогда называвшейся генерал-басом, и обучил его искусству прелюдировать и модулировать. Услышав однажды, как маленький Франц выполняет определенное задание, Хольцер воскликнул с восхищением: „У него даже в мизинце сидит гармония!"

Одинадцати лет Шуберт мог уже исполнять в хоре Лихтентальской церкви партии сопрано—соло. По свидетельству слушателей он исполнял их с чрезвычайным выражением. Его голос был, очевидно, очень широкого диапазона, так как некоторые из его первых вокальных произведений, которые он писал обычно для собственного голоса, предъявляют к исполнителю довольно высокие требования. Но с большим сомнением надо отнестись к утверждениям, будто Шуберт еще школьником занимался композицией. Следов этого во всяком случае не сохранилось.

Товарищем детских игр Шуберта и его школьных занятий у Хольцера был Михаил Лейтермайер, родившийся в 1799 году, также ставший впоследствии музыкантом. В 1835 году он дирижировал хором в концерте, „посвященном памяти своего друга детства Франца Шуберта" и состоявшем из произведений Шуберта. Другим музыкально-одаренным и развитым товарищем Шуберта был Франц Допплер.

Безусловно выдающееся музыкальное дарование мальчика, прежде всего его вокальные способности, побудили обремененного большой семьей отца Шуберта начать хлопоты об устройстве Франца на должность придворного певчего. Это было желательно еще и в том отношении, что, согласно объявления от 1806 года, мальчики, „выделявшиеся своими успехами и поведением, согласно императорского распоряжения, могли оставаться в общежитии и после голосовой мутации" и таким образом оканчивали бесплатно свое образование. В конце 1808 учебного года должно было быть заполнено единственное вакантное место сопрано. Объявление Венской газеты от 3 августа гласило: „К концу настоящего учебного года в королевском-императорском [1]) Конвикте (общежитии) освобождается одно место сопраниста. Желающие получить это место для своего родного или приемного сына должны заявить дирекции упомянутого Конвикта, что кандидат является достаточно подготовленным для поступления в первый класс латинской школы, имеет хороший голос и достаточное вокальное образование; испытание состоится 1 октября в 9 часов утра. Предварительно необходимо представить

[1]) В старой Австро-Венгрии вплоть до революции 1918 г. всякое государственное учреждение снабжалось эпитетом „königlich-kaiserlich" (королевско-императорское) или в сокращении „K. K", напр., K. K. Postamt.

дирекции свидетельства о прохождении кандидатом курса учения на двух последних семестрах, о его здоровьи, а также о перенесении им оспы. Королевско-императорское нижне-австрийское Управление. Вена 11 июля 1808 года.“

1 Октября 1808 года Франц Шуберт явился на испытание. По тогдашним обычаям он был одет в светло-серый, почти белый сюртук. Его сердце билось, вероятно, несколько учащенно, когда он, наряду с другими молодыми претендентами, предстал перед строгой испытательной комиссией. Экзаменатором был учитель пения в Конвикте и тенор придворной капеллы Филипп Корнер (род. в 1761 году); он был, как пишет Хольцапфель, „худой, иссохшей фигурой с длинной тонкой косицей, и проходил с мальчиками-хористами церковные песнопения, во время чего щедро награждал их колотушками и драл за уши“. На испытании присутствовали с правом решающего голоса „первый придворный капельмейстер“ Антон Сальери [1]) и „второй придворный капельмейстер“ и „сын школьного учителя“ Иосиф Эйблер [2]). Пение Шуберта возбудило удивление всей комиссии: предложенную ему партию он исполнил настолько замечательно, что прием его в Конвикт, как придворного певчего и воспитанника, состоялся немедленно.

Для Конвикта было занято в ноябре 1802 года помещение бывшего иезуитского коллегиума на Университетской площади. Дом был украшен надписью „Institutioni juventutis vovit Franciscus II. 1802“—„Франц II посвятил в 1802 г. учреждению юношества“. В это общежитие были помещены ученики латинской школы, студенты. за исключением медиков, и 10 певчих мальчиков от императорского двора. Стипендиаты и „своекоштные“ (платные) ученики, одетые в одинаковую форму, получали одинаковое воспитание и уход. Учреждение состояло в ведении пиаристов, и ученики средних классов посещали так называемую академическую гимназию, в которой преподавали пиаристы же. Куратором Конвикта с января 1811 года состоял крупный землевладелец граф Иосиф Карл фон Дитрихштейн, директором был сначала Иннокений Ланк, а вице-директором с 1809 г. сделался Франц Шенбергер, энергичный школьный работник и писатель, занявший в 1817 году место Ланка.

Для развития Шуберта имело большое значение то обстоятельство, что в этом учреждении придавалось особое значение музыкальному образованию. Как указывалось в инструкциях, музыка „должна была явиться не только средством воспитавия эстетического чувства и невинного и благородного времяпрепровождения, но для большинства учеников и существенной частью в их общем и профессиональном развитии“. Вследствие этого был назначен отдельный преподаватель, занимавшийся с воспитанниками игрой на фортепиано и скрипке.

Опечаленно прощался маленький Франц со своими и со всеми, кто его любил. Тяготы придворной службы и учения в Конвикте открыли перед ним серьезную страницу жизни, горечь которой

---

[1]) Антонио Сальери (1750—1825)—знаменитый композитор, ученик Глюка, автор 40 опер и ряда произведений во всех областях музыкального искусства.

[2]) Эйблер (1765—1846) ценился современниками как церковный композитор.

несколько сглаживалась пробуждением в нем музыкальных творческих сил. Ему посчастливилось найти участливого друга Иосифа фон Шпаун. Последний родился 1 ноября 1788 года в Линце и был на девять лет старше Шуберта. Он изучал право, и четыре года, с осени 1805 по 1809 г., состоял в числе воспитанников Конвикта. Шпауну понравился молодой Шуберт, который с радостью ухватился за протянутую ему дружескую руку, тем более, что Шпаун был первым, оценившим его сочинения. Но вообще вряд ли Шуберт мог чувствовать себя особенно счастливым в этом учреждении. Первой причиной общей неудовлетворенности обычно бывают моральные и материальные условия: ограничение свободы и плохой уход. То же случилось и с Францем. Когда Шпаун в 1709 г. покинул Конвикт, Шуберт крикнул ему во след: „Вы счастливец! Вы выходите из тюрьмы! Мне так тяжело, что вы уходите!“ В 1812 г. Шуберт жалуется в письме на „посредственный обед и скудный ужин“. Тем не менее, он находит, что его положение „в общем удовлетворительно“.

Иосиф фон Шпаун был не единственным человеком, с которым Шуберт вошел за время пятилетней певческой службы в товарищеские отношения. В Конвикте были еще: Хольцапфель, старше его на пять лет, сын бедной табачной торговки в Веринге; Иосиф Кеннер и Альберт Штадлер, оба тремя годами старше, некоторые стихотворения которых Шуберт позже положил на музыку; почти однолеток с ним Иосиф Клейндль и другие, как например, более молодой Бенедикт Рандхартингер, вступивший в общежитие лишь осенью 1811 года. Хольцапфель описывает 15-летнего Шуберта, как приземистого, крепкого подростка с приветливым круглым лицом и отчетливыми чертами лица, и находит, что он не принадлежал к числу любимцев „господ духовных профессоров“, но в то же время и не составлял для них обузы чрезмерной резвостью характера, а казался тихим и углубленным в себя, что поверхностными воспитателями часто считается признаком малой одаренности. Хольцапфель долго хранил одно стихотворение Шуберта того времени, говорящее, в стиле Клопштока, о создании мира и обратившее на себя внимание благодаря молодости автора. Товарищами Шуберта по гимназии, не жившими в пансионате, были: Иосиф фон Штрейнсберг, Макс Левенталь, Франц Брухман и Франц Сансуси. Одновременно с Шубертом училище посещали Фердинанд Майерхофер фон Грюнбюхель, которого мы еще встретим в жизни Шуберта, и Андрей Библь. За исключением Рандхартингера, который сделался придворным капельмейстером, и Библя, ставшего регентом в соборе св. Стефана, никто из юношеских товарищей Шуберта не посвятил себя искусству. Все достигли в жизни обеспеченности, а частью и высоких положений. Только Шуберту пришлось испить всю горечь жизни художника, но эта высокая миссия давала ему в то же время силы идти, как он сам раз сказал, „по мученическому жизненному пути“.

Свидетельства и воспоминания друзей юности Шуберта вводят нас в эпоху пребывания его в Конвикте. Так, Шпаун рассказывает следующее:

„Учреждение, по всей видимости, не казалось Шуберту приятным, так как мальчик был всегда серьезен и мало приветлив. Он

уже достаточно хорошо играл на скрипке, и его включили в маленький оркестр, который в то время ежедневно по вечерам после ужина исполнял какую-нибудь увертюру и симфонию, часто с хорошим успехом для молодых участников оркестра. Я сидел первым на вторых скрипках, а маленький Шуберт играл, стоя за мной, с той же партии. Очень скоро я заметил, что маленький музыкант значительно превосходит меня в точности исполнения. Обратив, благодаря этому, на него внимание, я наблюдал, как, в общем тихий и равнодушно-глядевший мальчик, горячо отдавался впечатлению от тех прекрасных симфоний, которые мы исполняли. Однажды я нашел его одного в музыкальном классе за фортепиано, на котором он уже прилично играл своими меленькими пальчиками. Он разбирал в это время моцартовскую сонату и сказал, что она ему очень нравится, но что ему кажется несколько трудным вообще хорошо исполнять Моцарта. По моей настоятельной просьбе он сыграл мне менуэт собственного сочинения. При этом он немного сконфузился и покраснел, но мое одобрение его порадовало. Он признался мне, что часто тайком заносит свои мысли на бумагу; но его отцу об этом знать не следует, т. к. тот ни за что не желает, чтоб он посвятил себя всецело музыке. После этого я начал ему иногда подсовывать незаметным образом нотную бумагу". Кеннер сообщает: „В музыкальной комнате обычно упражнялись в послеобденное свободное время Альберт Штадлер, тоже музыкант, и Антон Хольцапфель, его товарищ по классу. Они проигрывали сочинения Бетховена и Цумштега [1]), причем я один изображал собою всех слушателей, так как помещение зимой не отапливалось и бывало очень холодным. Кое-когда заходил сюда и Шпаун, а, после его ухода из Конвикта, и Шуберт. Штадлер играл на рояле, а Хольцапфель пел; по временам садился за рояль и Шуберт". Хольцапфель называет Шуберта в это время еще незаконченным пианистом.

Музыка в Конвикте вообще широко культивировалась: исполнялись вокальные квартеты, а также струнные квартеты Гайдна и Моцарта. Шуберта более всего привлекал, повидимому, ученический оркестр, который давал пищу фантазии тихого мальчика и уносил его в даль от всей школьной музыкальной премудрости в мир, только что ему открывшийся, мир, о котором никто еще из окружавших его и не подозревал. Ученический оркестр всячески поощрялся начальством. Через несколько месяцев по вступлении Шуберта, в 1808 г., оркестр этот был назначен для выступления в концерте в императорском „увеселительном дворце" в Шенбрунне, где присутствовали Бетховен, Антон Тейбер [2]), учитель музыки 20-летнего эрцгерцога Рудольфа [3]), а также и сам эрцгерцог. Это большое событие взволновало на продолжительное время всех участников, и Шуберт часто потом просил Шпауна все ему подробно описать. Шуберт, также, как и Клейндль и Шпаун, играл в

---

[1]) Иоганн Цумштег (1760—1802)—известный в свое время композитор, считающийся „предшественником" Шуберта в области песни.

[2]) А. Тейбер (1754—1822)—известный музыкант, бывший с 1793 г. „придворным императорским камерным композитором".

[3]) Он был впоследствии долговременным учеником и покровителем Бетховена, который посвятил ему несколько произведений.

оркестре на скрипке; Хольцапфель, сначала скрипач, перешел затем на виолончель; Иоганн Сенн играл на валторне, а Рандхартингер бил в литавры. Один из самых младших учеников прислуживал в оркестре; Шуберт выполнял эту обязанность несколько лет: он должен был следить за порядком и за сохранностью инструментов и нот, заботиться об освещении, натягивать струны и раздавать партии. Оркестр пополнялся мальчиками-певчими, которые, вследствие мутации голоса, не могли уже участвовать в хоре. Им оказывалось тогда необходимо овладеть одним из недостающих инструментов, так как в оркестре, помимо струнных, были и духовые инструменты. Несмотря на то, что директор Ланг был совершенно не музыкален, он проявлял большой интерес к ученическому оркестру и оплачивал преподавателей на духовых инструментах из своих средств. В дни рождения и имянин императора организовывались большие выступления. Само собой понятно, что оркестровое исполнение оставляло желать лучшего, как со стороны звучности, так и со стороны художественной отделки. Хольцапфель рассказывает, например, что однажды он заставил одного уходящего из Конвикта виолончелиста показать исполнение гамм на инструменте, и после этого взял на себя партию виолончеля в оркестре. Вследствии технического несовершенства отдельных лиц, исполнение было „сырым и с ошибками, да к тому же и инструменты были не важные. Каждый вечер исполняли по целой симфонии, а для заключения еще и какую-нибудь наиболее шумную увертюру".

Руководителем оркестра был Венцель Ружичка, родившийся в 1757 году в Ярмериц (Моравия), альтист придворного театра и одновременно с 1793 г. придворный органист; с 1802 г. он преподавал скрипичную и фортепианную игру в Конвикте. По тогдашним обычаям оркестром руководил первый скрипач концертмейстер; такт принято было указывать только у регентов церковных хоров. Музыкальные способности и прилежание довели скоро Шуберта до положения первого скрипача. Благодаря серьезному отношению к своим музыкальным занятиям, он скоро начал пользоваться в оркестре влиянием. При отсутствии дирижера ему поручалось даже управление оркестром. Оркестровые занятия приостановились только при занятии Вены французскими, вюртембергскими и нассаускими войсками, с 13 мая до 20 ноября 1809 года. Поэтому Шуберт редко виделся в это время со своим другом Шпауном. Практические занятия с оркестром являлись для Шуберта прекрасной школой, ценность которой еще увеличивалась, благодаря участию его в качестве певца в церковном хоре.

Нам известно, что ученический оркестр исполнял произведения Гайдна, Моцарта и Бетховена; по поводу g-moll'ной симфонии Моцарта Шуберт выразился, что „она его потрясает, хотя он и не знает отчего; менуэт его захватывает, а в трио слышится как бы пение ангелов". По поводу увертюры к „Свадьбе Фигаро" он выразился, что это красивейшая увертюра в мире, и потом, несколько подумав, прибавил: „я чуть не забыл о „Волшебной Флейте". Симфонии Бетховена D-dur и A-dur приводили его в восхищение, а адажио Гайдновских симфоний потрясали все его существо. Но, кажется, Ружичка кормил своих музыкально-голодных воспитанников

преимущественно произведениями своих моравских и богемских земляков, и только за их недостатком исполнял сочинения француза Мегюля [1]) и других авторов; больше всего исполнялось произведений композитора Франца Кроммера (1760—1831) из Моравии, который, для того, чтобы наверняка достигнуть звания „императорского придворного композитора и капельмейстера", соглашался до поры до времени исполнять обязанности императорского привратника. Наряду с ним исполнялся и Леопольд Коцелюх (1748—1818) из Богемии, известный, как противник Моцарта и предшественник Кроммера по должности придворного композитора. Кроме того исполнялись произведения и Венцля Пихля [2]). На вкус Шуберта Ружичка повлиять не мог. Когда однажды исполнялась симфония Коцелюха, и многие бранили старую музыку, Шуберт настолько разгорячился, что закричал своим детским голосом: „В этой симфонии больше толку, чем во всем Кроммере, которого вы так охотно исполняете". А во время исполнения симфонии Кроммера, которая пользовалась большим успехом у молодых музыкантов, благодаря своему веселому настроению, он постоянно сердился и говорил: „Какая пошлость! Не понимаю, как можно исполнять такую ерунду в то время, когда у нас есть многочисленные симфонии Гайдна".

По окончании 1809 учебного года Шпаун, которого Шуберт называл своим „единственным другом и самым любимым во всем Конвикте", покинул училище и уехал из Вены. В это время Шуберт успешно окончил первый класс. В течение последующих лет оказывались неизбежными переэкзаменовки, так как после уроков его голова была занята исключительно музыкой. Тогда и возникли его первые сочинения. Уже в 1810 году, на втором году своего пребывания в Конвикте, Шуберт сообщил своим товарищам под большим секретом, что часто записывает свои музыкальные мысли. Есть сведения о написанных в 1810 г., но потом утерянных вариациях для ф.-п., которые он, как свое первое произведение, играл отцу. В том же году сочинена его четырехручная фантазия, которую Фердинанд Шуберт считал первым фортепианным произведением своего брата. Рукопись имеет пометку, сделанную рукой Шуберта: „начато 8 апреля, закончено 1 мая 1810 года". До сих пор это сочинение по ошибке всегда именовали „Leichenphantasie" („Похоронной фантазией"). Шуберт, правда, в это время написал „Leichenphantasie", но не в виде четырех-ручного сочинения для ф.-п., а в виде произведения для одного голоса с сопровождением ф.-п. на текст Шиллера. В четырехручной фантазии нет ничего, что можно было бы привести в связь с таким романтическим названием. От этого времени сохранилась и рукопись с надписью: „Missa in C-dur, Kyrie [3]). Franz Schubert für Herrn Holzer. Iuni 1810", (Месса C-dur, Kyrie. Ф, Шуберт господину Хольцеру, июнь 1810), которая была продана с публичного

[1]) Этьенн Мегюль (1763—1817)—выдающийся французский композитор и музыкальный деятель Великой Революции; наибольшее значение, помимо революционных гимнов, имела его опера „Иосиф", носящая следы влияния Глюка.

[2]) В. Пихль (1741—1805)—скрипач и плодовитейший (около 700 произведений) композитор.

[3]) Kyrie eleison—господи помилуй—первая часть музыкального оформления мессы, т. е. католической обедни.

аукциона в Вене в марте 1899 года. Мы видим, что мальчик уже обращался к разнообразным видам композиций.

Упомянутые произведения вряд ли были первыми работами Шуберта. Обширной „Leichenphantasie“ (32 страницы) во всяком случае предшествовал еще целый ряд опытов, которые до нас не дошли. Неуспеваемость в науках при такой продуктивной музыкальной работе была неизбежна. Отец, озабоченный будущей судьбой сына, вероятно не скупился на выговоры и наставления. Но тяга к творчеству была в мальчике уже настолько сильна, что его не могли удержать никакие цепи.

1811 год явился еще более продуктивным в музыкальных работах различного рода. Маленькая фантазия для ф.-п., струнный квартет, поздравительная кантата отцу и увертюра для квартета, посвященная брату Фердинанду и написанная с 29 июня по 12 июля,—все эти сочинения не вошли в полное собрание сочинений, как и ряд других инструментальных произведений этого времени. Помимо перечисленного были написаны и первые песни: 30 марта „Hagars Klage“ (Жалоба Агари) на слова Шюкинга и 26 декабря „Der Vatermörder“ (Отцеубийца) на слова Пфеффеля. Первая редакция песни „Des Mädchens Klage“ (Жалоба девушки) Шиллера приходится тоже на 1810—1811 годы, но в точности установить время сочинения этой песни, как и уже упомянутой „Leichenphantasie“ на слова Шиллера, не представляется возможным.

Шпаун, возвратившийся в конце марта 1811 г. в Вену в качестве начинающего чиновника, сообщает о Шуберте: „Я нашел моего молодого друга несколько выросшим и хорошо выглядевшим. Он давно выдвинулся в первые скрипки и уже пользовался некоторым уважением в оркестре, управление которым не оставалось без его влияния. Шуберт сказал мне, что он уже написал массу произведений: сонату, фантазию, маленькую оперу, и собирается писать мессу. Затруднения для него заключаются, главным образом, в неимении средств для покупки нотной бумаги, вследствие чего он должен брать обыкновенную бумагу и разлиновывать ее, да и такой бумаги он часто не знает, где взять. Тогда я стал снабжать его тайком пачками нотной бумаги, которую он истреблял в неимоверном количестве. Он сочинял чрезвычайно быстро, и время занятий употреблял исключительно для композиции, причем уроки, конечно, всегда оставались запущенными. Отец Шуберта, в общем хороший человек, доискался причины неуспехов сына в занятиях, после чего поднял большой скандал и окончательно запретил ему сочинительство. Однако, порывы молодого художника были уже слишком сильны, и приостановить полет его фантазии оказалось невозможным“.

Отец испробовал последнее, крайнее средство, чтобы заставить Шуберта учиться. Он запретил ему возвращаться домой. В написанной 3 июля 1822 г. статье „Мой сон“ сам Шуберт описывает нам это изгнание в поэтически-затушеванных выражениях: „Я был братом многих братьев и сестер. Наш отец, наша мать были добры. Я всех их очень любил.—Однажды отец повел нас на празднество. Там все братья очень веселились, я же был грустен. Тогда подошел ко мне отец и приказал отведать прекрасного кушанья. Я не мог

исполнить этого, и тогда отец с гневом прогнал меня прочь со своих глаз. Я повернулся и, с сердцем, наполненным безграничной любовью к тем, кто меня презирал, побрел в далекую чужбину". Иными словами, ученье не было для Шуберта „празднеством", а науки таким „прекрасным кушаньем", как для его братьев. Всю его духовную пищу составляла музыка.

Из написанных в 1811 году произведений наше особенное внимание привлекают вокальные сочинения. Они находятся по своему стилю и по манере письма под влиянием Иоганна Цумштега; Шуберт восторгался такими его песнями, как „Kolma", „Maria Stuart", „Die Erwartung" или „Der stille Toggenburg". Он пел песни Цумштега уже „отчасти ломающимся голосом, всегда в музыкальной комнате, где ему предоставлялся только один час для упражнений". Шпауну Шуберт сказал как-то, „что мог бы по целым дням плавать в таких звуках". Песни Цумштега были тогда наиболее излюбленными и распространенными. Они не были лирическими, а представляли собой широкие музыкально-драматические картины. Шуберт копировал своего предшественника. „Hagars Klage" является примером этого. Эта пьеса распадается на отдельные части. Тональности, ритм, темпы сменяются в зависимости от характера текста. Чувствуется наивная, но в то же время самоуверенная рука уже опытного самоучки, который старается извлечь из фортепиано всю возможную звучность, а к голосу в поисках выразительности предъявляет совершенно невыполнимые требования. Подобной же по форме и по письму является и песня „Der Vatermörder". Как в этих песнях, так и в четырехручной фантазии того же года очень мало чего-нибудь характерного и выдающегося.

„Индивидуальная нота" Шуберта начинает робко пробиваться только в сочинениях 1812 года. Прежде всего в трех струнных квартетах „в меняющихся тональностях". Форма и изложение еще довольно неуклюжи, но нас заставляет обратить на себя внимание искание чего-то нового, еще недоступного, не в мелодии и ритме, а в гармонии. В чисто-оркестровых оборотах и в подчеркивании звуковой стороны, как, напр., в квартетной увертюре B-dur, которая не включена в полное собрание сочинений, начинает замечаться стремление выйти из рамок обычного квартетного стиля. Из других произведений этого времени следует упомянуть „Salve regina"[1] и сплошь гомофонное „Kyrie" в d-moll с пометкой „Missa in Partitur von Franz Schubert. Den 25. September 1812" (Месса в партитуре Ф. Шуберта; 25 сентября 1812 г.) для смешанного хора и малого оркестра; сонату для ф.-п., скрипки и виолончеля; Andante и вариации Es-dur для ф.-п.; увертюру D-dur для оркестра воспитанников, которая имеет на последней странице собственноручную пометку „закончено 26 июня 1812"; „Klaglied" (Жалобная песня) для голоса и ф.-п. на слова Рохлица и „Der Jüngling am Bache" (Юноша у ручья) на слова Шиллера (24 сентября); кроме того 30 менуэтов с трио для струнных инструментов. Их Шуберт написал для одного своих братьев, Игната. Они получили одобрение доктора медицины Шмидта, знакомого Моцарта, прекрасного скрипача, сказавшего

---

[1]) Церковное „песнопение".

„Если правда, что эти менуэты написаны полуребенком, то из него выйдет мастер, каких немного“. Но Шпаун говорит не о тридцати, а только о двенадцати менуэтах: „В 1812 году Шуберт написал 12 менуэтов и трио, выдающейся красоты. Они и ему очень нравились. Он доверил их мне, выпуская в первый раз из своих рук. Я показал их компетентным знатокам искусства, и все находили их исключительными. Эти менуэты пошли потом от Шуберта по рукам и как-то вдруг исчезли; никто не мог сказать, кто держал их в последний раз. Шуберту самому было очень обидно; но он был слишком раздосадован, чтобы сейчас же их возобновить, постоянно откладывал это и в конце концов совсем их позабыл. Если бы эти менуэты нашлись, то они еще и сегодня могли бы очень понравиться“. Сохранились собственноручно написанные партии „пяти менуэтов с шестью трио и пятью Deutsche[1]), и семь трио для квартета. 19 ноября 1913 года“. Но, так как на каждой партии стоит пометка „вторая тетрадь“, то очевидно, что возникшие в 1812 г. первые тетради безвозвратно утеряны.

Исключительное тяготение Шуберта к композиции конечно не могло остаться незамеченным в Конвикте. Благодаря „Hagars Klage“ и струнным квартетам на мальчика обратил внимание придворный капельмейстер Сальери и настоял, чтобы Ружичка обучал его теории музыки. Но уже после нескольких уроков генерал-баса Ружичке пришлось заявить, что его ученик „уже все знает“; Шпауну он сказал после второго урока следующее: „Его учить мне нечему! он все уже знает от господа-бога“. Для Шуберта обучение генерал-басу было только подтверждением того, что он уже инстинктивно нашел в своих сочинениях и что он извлек из штудирования образцов творчества других композиторов.

Гениальные способности Шуберта должны были, наконец, открыться и отцу его, нечуждому музыке, и заставить его примириться с желанием сына посвятить себя всецело музыкальному творчеству. Но до того, как Францу удалось заручиться отцовским согласием, семейство постиг жестокий удар: 28 мая 1812 года, в 4 часа дня, от нервной лихорадки (Nervenfieber) умерла мать Шуберта, так же, как позже и ее старший сын. „Тихая, любимая всеми детьми и всеми уважаемая женщина“, пишет о ней Хольцапфель, который хорошо ее знал. Францу было в это время запрещено показываться в родительском доме, поэтому он не мог застать свою „добрую мать“ в живых. Сам он так рассказывает об этом в „Моем сне“: „В течение ряда лет я чувствовал в себе борьбу между сильной печалью и любовью. Тогда я получил известие о смерти моей матери. Я поспешил ее повидать, и мой отец, смягченный печалью, не мог закрыть дверей передо мной. Но я застал уже только труп ее. Слезы полились из моих глаз. Покойница лежала передо мной и теперь такая же, как всегда, как в то доброе, невозвратимое время, в ко-

[1]) Deutscher Tanz, Tedesca—названия, которыми именовали в начале XIX в. вальс (Schnellwalzer), который в то время еще не стал общеевропейским танцем. Трио следует понимать здесь, как названия вторых частей танцев, после которых повторялись первые части: в таком понимании термин trio ведет начало с эпохи Люлли, когда эти вторые части для разнообразия, после звучания полного оркестра, поручали ансамблям действительно из трех инструментов.

тором должны были бы, по ее мнению, пребывать и мы. Мы сопровождали усопшую в глубоком трауре, и с грустью опустили гроб в могилу. С этого времени я остался дома". Общее горе сблизило, таким образом, отца и сына. Старик не препятствовал больше желанию сына основательно заняться композицией. Шпаун сухо пишет: „Отец познал великий талант сына и соизволил на него". Через несколько недель Сальери взял молодого Шуберта к себе в ученики.

Первый урок по композиции состоялся, как указывает один сохранившийся листок, 18 июня 1812 года. С разрешения Духовного Директора Шуберт стал ходить к Сальери на дом. „Это была особая льгота, которой не мог похвастаться ни один из его товарищей" сообщает Хольцапфель. О характере занятий, которые происходили два раза в неделю, мы узнаем, что „они были довольно поверхностными и в общем состояли из незначительных поправок небольших многоголосных задач и в чтении партитур; сначала было проиграно бесконечное количество скучных итальянских опер, затем все партитуры Глюка". Как же мог Шуберт удовлетвориться этим? Музыкальные вкусы 62-летнего уже тогда Сальери лежали в том времени, которое после музыкального созвездия Гайдна, Моцарта и Бетховена осталось далеким прошлым. Шуберт, дитя нового времени, пробуждающейся романтики, горячий поклонник Бетховена, не мог найти подходящего отношения к своему учителю. Между ними лежал целый мир. Тем не менее нельзя преуменьшать значения этих занятий. По крайней мере, Шуберт продвинулся значительно вперед в технике.

О своем материальном положении в это время Шуберт оставил нам в письме от 24 ноября 1812 года к своему брату Фердинанду следующее юмористически-окрашенное, трогательное описание: „По началу скажу все то, что лежит у меня на сердце,—так я скорей приду к цели, и ты не будешь задержан лишней болтовней. Я уже давно задумываюсь над своим положением и нахожу, что, хотя оно в общем и не дурно, но кое в чем могло бы быть и лучше. Ты ведь знаешь по собственному опыту, что иногда хочется скушать булку или пару яблок, особенно, если тощий ужин после неважного обеда можно ожидать только в $8^1/_2$ часов вечера. Это, часто появляющееся желание, все более усиливается, и я вынужден волей-неволей найти какой-то выход. Те несколько грошей, которые я получаю от отца, уже с первых дней находятся у Т—; что же мне делать остальное время? „Уповающие на тебя, да не посрамятся. Матв. гл. II, V. 4". Так я подумал.—Что стоит для тебя давать мне ежемесячно тоже пару крейцеров? Ты бы этого даже и не почувствовал, в то время, как я, в моей келье, был бы счастливым и довольным. Как уже сказано, я основываюсь на словах апостола Матвея, который говорит: „Имеющий две одежды, да отдаст одну бедным". Пока же я желаю тебе прислушаться к голосу, который постоянно напоминает о твоем, тебя любящем, бедном, уповающем и еще раз бедном брате Франце".

В отцовском доме теперь, когда Шуберт опять получил туда доступ, по праздничным и воскресным дням в послеобеденное время усердно музицировали. Исполняли по преимуществу струнные квартеты. Фердинанд играл первую, Игнат вторую скрипку, Франц

исполнял партию альта, а отец партию виолончели. Если случалась в какой-нибудь партии малейшая ошибка, то Франц серьезно или с улыбкой смотрел на совравшего. Если отец брал неверную ноту, то Франц в первый раз пропускал это мимо ушей; если же это повторялось, Франц скромно улыбаясь говорил: „Батюшка (Herr Vater), где-то вышла ошибка“. Это детское указание принималось безпрекословно. Товарищи по Конвикту, Хольцапфель и Штадлер, тоже часто принимали участие в этом музицировании. И после того, как Франц снова оставил родной дом, у отца Шуберта продолжали усердно музицировать. В 1818 году Игнат пишет Францу в Венгрию, что они в день именин отца „исполняли квартеты, причем сердечно сожалели, что маэстро Франца не было среди них“.

Культивирование квартетной игры побудило Шуберта уделить этой области искусства в своих сочинениях особое внимание. Поэтому мы можем проследить творческий путь Шуберта не только по песням, но и по струнным квартетам. Здесь он имел возможность прослушивать все только что им написанное в реальном звучании и сравнить с замыслом. Таким образом, в 1813 году были написаны четыре струнных квартета C-dur, B-dur, Es-dur и D-dur. Из них первый, второй и четвертый вошли в полное собрание сочинений. Эти квартеты оказываются шагом вперед по сравнению с квартетами предшествовавшего года. В них уже Шуберт обращает гораздо больше внимания на звучность.

Написанная по случаю дня именин отца „кантата“ для двух теноров и баса с сопровождением гитары является произведением, возникновение которого надо поставить в связь с возвращением Шуберта в отцовский дом. Рукопись имеет пометку: „Конец, 27 сентября 1813. Ко дню именин моего отца!!!“ Стихи кантаты были написаны самим Шубертом.

Более серьезное настроение проявляется у Шуберта в „c-moll-ной фантазии для ф.-п. в 4 руки“, которую он начал в апреле 1813 г. и закончил 10 июня. Родство с C-dur'ным квартетом явно. И хроматизмы этой фантазии носят особенный новаторский характер. Помимо этого была написана еще фуга для ф.-п., 5 менуэтов, 6 трио, 5 Deutsche с кодами и 7 трио для квартета, 19 ноября 1813“,—невзыскательные произведения, написанные во всяком случае для домашнего исполнения, затем менуэты и финал октета для 2 гобоев, 2 кларнетов, 2 валторн и 2 фаготов, на котором пометка 18 августа 1813 г.; и наконец еще маленькая „траурная музыка“ для 2 кларнетов, 2 фаготов, контрафагота, 2 валторн и 2 тромбонов, написанная 19 сентября 1813 года. Чужою рукою на рукописи написано: „Торжество погребения Франца Шуберта“. Причины происхождения этой пометки весьма гадательны.

В области церковной музыки были написаны два начала к мессам. В обоих случаях Шуберт не смог пойти далее первого Kyrie. Причины этого долго искать не приходится: он еще не достаточно овладел строгим стилем и искусством контрапункта, чтобы осуществить то, что перед ним носилось. Партитура Kyrie d-moll носит пометку: „Missa; в апреле 1813“. Но Шуберт не окончил этой мессы, а написал 12 мая 1813 г. новую Kyrie F-dur. В то время, как хоровая часть первой Kyrie выдержана в гомофонном складе, во втором

произведении проявляется уже полифонический стиль, результат занятий с Сальери.

В области лирики этот год не продвинул Шуберта вперед. В написанной в 1812 году „Klaglied“ на слова Рохлица, которая позже была издана под ор. 131 № 3, Шуберт создал строфную песню. Основное настроение стихотворения было уловлено правильно, и для него найдено четкое, подходящее выражение. Но в своих следующих песнях 1813 года Шуберт бросил эту форму и снова пишет более програмно, скорее „сценически“, чем лирически. Речитатив выступает вперед и прерывает лирическое настроение, целостность в сочинении не осуществляется. Но литературный вкус композитора облагородился: он берется теперь за стихи более значительных поэтов. „Gotengräberlied“ (Песня могильщиков) Хёльтиса от 19 января является первым вокальным произведением 1813 года. За ней следуют „Die Schatten“ (Тени) Маттисона. Совсем к прежнему стилю соблазнил Шуберта Шиллер с его „Sehnsucht“ (Тоска) (3 апрель), „Thekla“, „Eine Geisterstimme“ (Голос духов) (22 август) и „Der Taucher“ (Водолаз) (Первый вариант помечен 17 сентября; второй начат 13 сентября, окончен лишь в августе 1814 года). Из других стихотворений его вдохновили „Verklärung“ (Просветление) (4 мая) Попе - Гердера, „Don Gayseros“, три романса из романа „Волшебное кольцо“ де ла Мотт-Фуке́ и „Schwertlied“ (Песня о мече) Кёрнера. Сальери, которому вообще немецкое не особенно нравилось, советовал Шуберту написать музыку на какой-нибудь итальянский текст; так появилась ария „Pensa, che questa istante“ и другие сочинения на слова Метастазио [1]). И вокальные каноны для трех голосов, большей частью на отрывки из Шиллеровского „Elysium“, были вероятно написаны по желанию учителя. Они обнаруживают изрядную технику и хорошее голосоведение. 29 августа сочинены— „Trinklied“ (Застольная песня) для 4-х мужских голосов (соло с хором) с сопровождением фортепиано и „Brüder, unser Erdenwallen“ Гердера,—вещи незначительные.

Жителю большого города, конечно, не могла остаться чуждой и оперная музыка. По окончании учебного года Шпаун повел Шуберта в первый раз в „Kärtnertortheater“. Шла опера „Швейцарская семья“ Иосифа Вейгля (1766—1846) [2]); Шуберт был восхищен представлением, а Анна Мильдер [3]) и Михаил Фогль [4]) довели его до восторгов. Из других музыкально-драматических произведений он слышал „Медею“ Керубини [5]), „Жана Парижского“ Буальдье [6]),

[1]) Пьетро Метастазио (1698—1782)—чрезвычайно ценимый оперный либреттист XVIII века, придворный императорский поэт (poeta cesareo) с 1729 г. На его либретто „Артаксеркс“ было написано разными композиторами 107 опер.

[2]) Ученик Сальери, автор многих опер, зингшпилей и балетов, считается последним представителем „итальянизма“ в Германии.

[3]) А. Мильдер-Гауптман (1785—1838)—выдающаяся певица, ученица Сальери, для нее Бетховен написал заглавную партию своей оперы.

[4]) Фогль (1768—1840)—выдающийся тенор, впоследствии первый настоящий исполнитель песен Шуберта и друг композитора.

[5]) Луиджи Керубини (1760—1842)—знаменитый композитор, родом итальянец, музыкальная деятельность которого протекала по преимуществу во Франции; долгое время был профессором, а с 1821 и директором парижской консерватории.

[6]) Франсуа Буальдье (1775—1834)—знаменитый французский оперный композитор, известнейшая из них „Белая дама“ 1825.

„Золушку“ Изуара [1]) и „Волшебную флейту“ Моцарта. Шуберт всегда покидал театр в восторженном состоянии; но особенно захватила его „Ифигения в Тавриде“ Глюка. Он выразился: „Более красивого, чем ария III акта в Ифигении со вступительным женским хором во всяком случае не существует. С Фоглем мне хотелось бы познакомиться, чтобы поклониться ему до земли за его Ореста“. Когда он однажды возвращался со Шпауном с представления „Ифигении“, им повстречался молодой писатель Теодор Кёрнер, воодушевление которого Глюковской оперой тоже вышло из обычных рамок. В ресторане „Zum Blumenstöckl“ (Цветочная веточка), в котором собрались все трое и восхваляли в горячих речах свои идеалы, дело чуть ли не дошло до потасовки с одним профессором университета, который несколькими критическими замечаниями старался охладить пыл горячих голов. Кёрнер укрепил Шуберта в его решении совершенно отдаться искусству. Во время своих первых посещений театра Шуберт жадно вдыхал воздух кулис. Стремление пожать лавры и в области драматической музыки проснулось в нем. Но ему не суждено было когда-либо достичь в этом успеха.

По старому обычаю певчие мальчики Конвикта, собора св. Стефана и бенедиктинского монастыря всегда участвовали в хорах больших благотворительных концертов, главным образом „Венского музыкального кружка при вдовьем доме“. (Musikerwitvenverein). Таким образом, Шуберт рано познакомился с большими ораториями, так как этот кружок в декабре 1808 года дважды поставил „Возвращение Товия“ Гайдна, в 1809 и в 1811 гг. по два раза „Времена года“, с 1809 по 1813 год семь раз „Сотворение мира“ и в 1812 году два раза „Семь слов спасителя“ того же автора. Из других сочинений кружок исполнял: три раза сочинение Эйблера (1810 и 1811 гг.), а в 1812 г. два раза ораторию „Тимофей или сила музыки“ Петера Винтера [2]). Таким образом, Шуберт познакомился на практике почти со всеми видами музыкального искусства. Поэтому ему легко далась вся техника, над которой другие должны долго и напряженно работать. Спустя некоторое время сопрано Шуберта отказалось повиноваться; в 16 лет, с мутацией голоса, время пения для него миновало.

Композиторская деятельность Шуберта официально отмечалась с большой похвалой администрацией Конвикта в отчетах о воспитанниках, но его успехи в науках оказывались посредственными. В то время ученики трех венских гимназий по окончании учебного года получали печатные аттестаты, так называемые „Calcülkataloge“, в которых отмечались успехи по отдельным предметам во всех классах. Франц Шуберт по окончании 1813 учебного года остался в V-м классе („первом гуманитарном классе“) с неудовлетворительной отметкой по математике.

По окончании учебного года Шуберт возвратился в августе 1813 года в родительский дом. Там многое изменилось. Через 11 ме-

[1]) Николо Изуар (1775—1818), родом с острова Мальты, был выдающимся представителем французского оперного творчества; „Золушка“ (1810) и „Джоконда“ (1814) особенно ценились.

[2]) Винтер (1754—1825)—автор многих ценившихся современниками опер, известнейшая из которых „Прерванное жертвоприношение“ (1796).

сяцев после смерти первой жены, 25 апреля 1813 года отец вступил во второй брак. Согласно его собственному свидетельству, „уважаемая девица“ Анна Клейнбёк, дочь венского фабриканта шелковых материй, родилась 1 июня 1783 года. Она сумела заменить умершую и приобрести любовь детей. От второго брака у Шуберта было пять детей, из которых четверо остались живы: Мария (1814—1835); Жозефина (1815—1861), Андрей (1823—1893), умерший в звании „императорского финансового советника“, и младший Антон (1826—1892), который под именем Германа сделался монахом бенедиктинского монастыря в Вене.

С отцом у Франца были серьезные разговоры, так как к продолжению учения он не оказывал ни малейшего желания, несмотря на то, что, при условии успешной переэкзаменовки по математике, он мог бы расчитывать на бесплатное место в Конвикте. Но у него было стремление только к музыке. Вследствие этого ему были не по душе науки и строгие порядки в Конвикте.

Отцу пришлось теперь перенести тяжелую внутреннюю борьбу. Он видел чрезвычайную одаренность своего сына, но хотел спасти его от тернистого пути художника, так как один талант не давал еще гарантии за будущность его. С другой стороны отец, как педагог, сознавал бесполезность насилия в учении. Поэтому он посоветовал своему сыну избрать поприще школьного учителя. Вероятно это показалось Францу не особенно заманчивым, но второе, еще более незначительное обстоятельство, побудило его согласиться на предложение отца. Для мало-имущего человека карьера школьного учителя была тогда единственным путем для избежания военной службы, которую несли 14 лет. Мало заманчивая перспектива такой долгой воинской повинности вероятно и побудила Франца Шуберта уступить желаниям отца. По крайней мере Фердинанд выставляет это единственной причиной. Отец же вероятно надеялся в душе, что Франц, углубившись в преподавание, останется учителем уже по привычке и оставит мечты об артистической карьере.

Сначала все шло хорошо. Шуберт был доволен, что ушел от строгостей гимназии и Конвикта. Он охотно посещал лекции о методике преподавания и упражнялся в практике преподавания с учениками: свободного времени для искусства у него оставалось достаточно. Осенью 1813 года он поступил в учительский семинарий при церкви св. Анны. Это учреждение, ранее называвшееся „Учительский Препарандий“, было впоследствие соединено с нормальной школой. Оно было основано, как показательное учебное заведение, и курсы на нем длились 10 месяцев. Преподавание гармонии и игры на органе, вообще музыки, не было обязательным для слушателей, так как венские учителя не знакомились с управлением церковным хором. Но в феврале 1815 г. один органист, капельмейстер Иосиф Дрейслер[1]), получил официальное разрешение преподавать „сельским учителям“ у св. Анны „бесплатно генерал-бас“. Дрейслер потом сделался и постоянным штатным преподавателем органной игры и генерал-баса в училище.

---

[1]) Композитор и органист (1782—1852), с 1844 г. бывший капельмейстером в соборе св. Стефана.

Франц Шуберт старался изучить все, что должен был знать хороший учитель, но более страстным и интенсивным, чем его склонность к профессии, было стремление к совершенствованию в музыке. 28 октября 1813 г. он закончил свою первую симфонию D-dur. Она должна была украсить торжества по случаю дней рождения и именин директора Конвикта Ланга. В конце рукописи стоят слова: „Finis et fine". Первое относится к пьесе, а второе к окончанию школьных занятий. Оркестровая партитура заключала в себе следующий состав: первые и вторые скрипки, альты, флейты, гобои, кларнеты, фаготы, валторны, трубы, тромбоны, литавры, виолончели и контрабасы. Корректуры в этой рукописи позволяют заключить, что симфония эта оркестром Конвикта действительно исполнялась.

Тем же днем, которым Шуберт пометил на партитуре своей 1-й симфонии „Finis et fine", отмечен и набросок сочиненной „ко дню именин Андрея Зиллера" кантаты для голоса с сопровождением скрипки и арфы, которая была исполнена 4 ноября. И политические события оказывали влияние на молодого Шуберта. Его патриотическое воодушевление нашло исход в маленьком сочинении „На победу немцев" для голоса с сопровождением скрипки и виолончели.

Обилие произведений 1814 года доказывает, что Шуберт не слишком много времени отдавал занятиям в учительском семинарии. Самым значительным произведением этого года надо считать первую мессу F-dur. К сочинению церковной музыки Шуберта влекла не только набожность, но и возможность услышать эту музыку сейчас же в исполнении. 16 октября 1815 г. должен был состояться 100-летний юбилей приходской церкви в Лихтентале, в которой регентом хора служил первый учитель Шуберта, Хольцер. Такое торжество требовало также и соответствующей музыки. Для этого случая Шуберт и написал мессу F-dur для четырех голосов, оркестра и органа. Повидимому он писал это произведение без черновиков прямо в партитуру; на это указывают те многочисленные поправки, которые сделаны в рукописной партитуре. F-dur'ная месса была сочинена в короткий срок с 17 мая по 22 июля 1814 года. Время сочинения отдельных частей следующее: Kyrie 17—18 мая, Gloria 21—22 мая, Gratias 25—28 мая, Quoniam 28—31 мая, Credo с 30 мая по 23 июня, Sanctus и Benedictus 2—3 июля, Agnus Dei 7 июля, Dona nobis 15—22 июля. Другое более обработанное Dona nobis, совершенно противоположного характера, Шуберт написал 25—26 апреля 1815 года. Впоследствии он заменил духовые инструменты органом, чтобы облегчить исполнение этой мессы.

В воскресенье 16 октября 1814 года месса была исполнена в Лихтентальской церкви. Дирижировал сам Шуберт, а партию первой сопрано исполняла его любимая певица, 16-летняя подруга его юности, Тереза Гроб. Друзья Шуберта сделали все возможное для успеха произведения, и 17-летний автор сразу сделался известной и почетной персоной в Лихтентале. Сальери гордился успехом своего ученика. „Франц, ты—мой ученик, который принесет мне еще много славы" сказал он после этого исполнения. Фердинанд рассказывает в своих воспоминаниях о брате, что через 10 дней состоялось второе исполнение той же мессы в церкви св. Августина в Вене.

Отец был счастлив убедиться в бесспорной талантливости своего сына. Он подарил ему пятиоктавное фортепиано.

За короткое время перед окончанием этой мессы, с 28 июня по 1 июля, Шуберт написал еще одно маленькое церковное произведение—„Salve regina“—для тенора, оркестра и органа. В церковных произведениях Шуберта уже ясно заметен результат его занятий с Сельери. В полифонической форме и в голосоведении чувствуется без сомнения направляющая рука опытного мастера. Как раньше, так и теперь, Шуберт каждую неделю ходил на Seilergasse в центр города, чтобы показать Сальери все вновь сочиненное. Последний с увлечением отдавался теперь урокам с талантливым учеником, стараясь ввести его в рамки, отвечающие его собственным взглядам на развитие музыки. „На Глюке должно было бы остановиться развитие музыки“ говорил он часто, намекая на Моцарта и Бетховена. Но его ученики, дети нового времени, думали иначе. То же и относительно его отвращения к „варварскому немецкому языку“. Только иногда через силу Шуберт соглашался сочинить какие-нибудь итальянские стансы. Рохлиц, познакомившийся с Сальери в 1822 году в Вене, описывает его, как тщедушного, маленького человека с горящими глазами, живым темпераментом, легко возбуждающимся, но также легко опять и успокаивающимся. Он был приветлив, остроумен, жизнерадостен. Только одна черта отсутствует в этом портрете: чрезвычайное артистическое самолюбие, которое нетерпело никого рядом с собой. Ансельм Хюттенбреннер, ученик Сальери, называет своего учителя „величайшим музыкальным дипломатом, Талейраном музыки, пропустившим только одно единственное исполнение Дон-Жуана, который, однако, всякий раз, когда думал, что открывает какую-нибудь слабую сторону в Моцарте, сейчас же указывал на нее своим ученикам“.

Шуберт, привязанный к своим музыкальным товарищам по Конвикту, не забыл их и став препарандистом. Еще несколько лет ходил он каждое воскресенье в Конвикт, чтобы исполнять там свои новые фортепьянные пьесы и песни. Вероятно он сохранил связь и с оркестром воспитанников Конвикта. Новых друзей он приобрел в лице Леопольда Эбнера и Иоганна Зенна; круг друзей увеличивался по мере того, как начинающий маэстро стал выходить из своей замкнутости. Успех F-dur‘ной мессы укрепил его самоуверенность. И все-таки на него нападали иногда, как на всякого истинного художника, сомнения. „Тайно в тиши я еще сам надеюсь, что смогу что-нибудь создать; но разве можно хоть что-либо сделать после Бетховена?“ ответил он однажды Шпауну, когда тот предсказывал ему великую будущность. Он совсем не чувствовал того, что находился уже недалеко от совершенства и что именно он был на пути к тому, чтобы сделать „кое-что“, чтобы быть навсегда отмеченным в качестве одного из величайших музыкальных гениев.

Собственно говоря, Шуберт, как музыкант, был самоучкой. Его личность развивалась инстинктивно и под случайным влиянием современников. Когда он явился к Сальери, то был уже настолько внутренне развит, что собственно ему осталось только технически набить руку. Поэтому его музыкальное письмо с самых ранних пор чрезвычайно индивидуально. Шуберт уже в юности находит ту

область, в которой его талант мог развиться в первоклассную величину: музыкальную лирику.

Все мастера музыкального искусства, несмотря на свою большую индивидуальность, всегда подвержены идейным влияниям своего времени.

Музыкальное творчество Шуберта совпало со временем пробуждения и расцвета романтического направления в поэзии. Он жадно впитывал романтические идеалы; его фантазия питалась оркестровыми красками. Звуки оформлялись в нем, и мечтательный мальчик старался закрепить их на бумаге.

Инстинктом своего гения Шуберт был направлен на верный путь. В лирике он открыл колористические возможности музыки, в ней он нашел формующее средство для романтического чувствования, которое впоследствии прилагал и развивал и в своих инструментальных сочинениях. До сих пор в своем песенном творчестве он ограничивался подражанием и разработкой уже существующих стилей. Чрезвычайно разукрашенная, развитая вплоть до целых драматических сцен, распадающаяся на отдельные части, песня, какой она была у Цумштега или у классиков, служила ему образцом, равно как и гармонически-убогие песни Рейхарда, Цельтера, Бергера и Клейна[1]), которые старались в звуках точно передать разговорную мелодию стиха и, таким образом, создать подходящую к стихотворению симметричную форму. Шуберт гениально схватил преимущества обоих песенных стилей и об'единил их. Он подслушал скрытую в стихотворениях, еще дремлющую мелодию стиха, вознес ее благодаря своему романтическому чутью до высшего предела выразительности, украсил характерными гармоническими красками и придал всему в целом однородное настроение, настроение данного стихотворения. Таким образом, Шуберт создал новую художественную песнь. Поэт, который вдохновил его на этот великий музыкальный шаг, был Гёте.

1814-й год, в котором Шуберт шел к своим высшим достижениям, замечателен также и в его песенном творчестве, так как именно в это время он начинает глубже вдумываться в стихотворения поэтов и извлекать из них наиболее музыкально-характерное. Вначале привлекла его сентиментальная, мягкая, лунная поэзия Маттисона. Тринадцать песен на слова этого поэта являются шагом вперед в его лирическом творчестве. Так как несколько формально-совершенных стихотворений проникнуты однородным настроением, то тонко-чувствующий поэзию Шуберт был вынужден и музыкальную форму этих сочинений приблизить к стихотворной и сохранить основное настроение. Таковы сочиненные в апреле песни „Andenken" (Воспоминание), „Geisternähe" (Близость духов), „Totenopfer" (Жертва мертвым) и „Die Betende" (Просящая); позже „Lied aus der Ferne"

---

[1]) Иоганн Рейхард (1752—1814), прусский королевский капельмейстер и музыкальный писатель, уволенный в отставку в 1794 г за революционные убеждения, Карл Цельтер (1758—1832), сначала каменьщик, затем музыкант—дирижер и педагог, учитель Мендельсона, Людвиг Бергер (1777—1839), ученик Клементи в Петербурге и Лондоне и сам фортепианный педагог, Бернгард Клейн (1793—1832), ученик Керубини в Париже, после учитель музыки в Берлине; все перечисленные композиторы сочиняли песни, пользовавшиеся широкой известностью.

(Песнь издалека) (июль), „Adelaide“ (Аделаида) и „An Laura“ (Лауре) (7 октября). В других, как „Trost an Elisa“ (Утешение Элизе) (апрель), „Der Abend“ (Вечер) (июль), „Lied der Liebe“ (Песня любви) (июль), „Romanze“ (Романс) (29 сентября) и „Der Geistertanz“ (Танец духов) (14 октября), музыкальная форма прерывается речитативами.

О стремлении Шуберта к точному выражению говорят нам три последовательно написанных варианта на Шиллеровское стихотворение „An Emma“ (Эмме). Первая обработка от 17 сентября 1814 г. написана в $\frac{2}{4}$. Сопровождение в триолях Шуберт отбросил, чтобы написать второй вариант в $\frac{6}{8}$, в котором он переделал ритм соответственно вокальной мелодии. Благодаря этому, все сделалось мягче, нежнее и плавнее; и вокальная мелодия проведена более выразительно. В третьем варианте он вернулся к $\frac{2}{4}$, но изменил внешний вид первого варианта теми улучшениями в голосоведении и в мелодическом рисунке, которые он нашел во 2-м варианте. В таком виде эта песня и появилась впоследствии под ор. 58 № 2. Второю песнью на слова Шиллера была сочиненная 16 октября „Das Mädchen aus der Fremde“ (Девушка из далека). Простота и непритязательность этой песни еще не дают нам возможности предположить, что Шуберт через три дня после нее сделает первый большой скачок вперед. Действительным переворотом для него должно было явиться более глубокое проникновение в лирику Гёте. Как иначе мог бы он написать 17 октября 1814 г. „Grätchen am Spinnrade“ (Гретхен за прялкой), в которой столько неслыханно нового и по форме и по содержанию, что с нее начинается целая эпоха в лирической музыке.

Работа над Гётевскими стихотворениями принесла в 1814 г. дальнейшие плоды. 30 ноября были написаны песни „Nachtgesang“ (Ночная песня) и „Trost in Tränen“ (Утешение в слезах). На это же время приходятся и две обработки „Schäfers Klagelied“, (Жалобная песня пастуха), которые похожи друг на друга по ритму и аккомпанименту. Вторая, более мелодичная, была позже напечатана под ор. 3 № 1.

Шуберт еще не осознал того, что он нашел новую музыкально-песенную форму. Сочиненная 7 декабря песня „Sehnsucht“ (Тоска) опять написана в прежней полуречитативной форме, составлена из отдельных кусков и не связана основным настроением. Точно также, как и написанная в тот же день песнь „Am See“ (У моря) Майерхофера. К последним лирическим произведениям этого года причисляются две написанные в декабре обработки сцен в храме из Гётевского „Фауста“. Первая обозначена самим Шубертом, как „эскиз к дальнейшему развитию“. Вероятно он думал об обработке для соло, хора, оркестра и органа. Пометки в фортепианном сопровождении „орган“ или „тромбоны“ позволяют догадываться об этом. Второй вариант, сочиненный 12 декабря, имеет много общего с первым. Но декламация местами отчетливей, а модуляции более выразительны. Последняя песня этого года,—написанная в декабре „Ammenlied“ (Колыбельная) на слова Михаила Луби. Кроме того, следует упомянуть о сочиненной для Конвикта песне для баса и ф-п. „Die Befreier Europas in Paris“ (Освободители Европы в Париже) от 16 апреля 1814 г. и об одной кантате для 4-х мужских голосов с оркестром „Wer ist grosz?“ (Кто велик) от 24 июля.

В лирике 17-летний Шуберт уже открыл Новую Землю. Им была создана современная художественная песня. В инструментальной музыке он еще оставался в зависимости от классических образцов, но и здесь было заметно стремление выйти из границ простого подражания. Ведь стремление к эффектам колорита мы начинаем замечать местами уже в обоих струнных квартетах, которые Шуберт написал в 1814 году: D-dur и B-dur (op. 178), изданных в 1863 г.

С первыми театральными посещениями, совместно со Шпауном, в Шуберте пробудилось и влечение к сцене. Его творческий порыв требовал быстрого осуществления. В конце 1813 года он начал сочинение фантастической оперы в трех актах на текст Коцебу „Des Teufels Lustschloss“ (Дворец черта), которую и окончил 15 мая 1814 года. Увертюра носит пометку: „30 октября 1813“. Первое действие было закончено 11 января, а второе 16 марта 1814 года. Когда Сальери сказал как-то Шуберту, что он мог бы уже написать оперу, то, как сообщает Хюттенбреннер, Шуберт на несколько недель забросил ученье и затем передал своему учителю готовую партитуру. По предложению Сальери он еще раз переработал все сочинение и закончил I действие 3 сентября, а III действие 22 октября. II действие пропало; повидимому его сожгли в 1848 году слуги Иосифа Хюттенбреннера. Увертюра в обоих вариантах одинакова. Только во второй обработке вставлена средняя часть (largo), как бесовское игрище.

Опера содержит, как видно из полного собрания сочинений, 23 музыкальных номера, которые связаны между собой разговорными диалогами. Наивно-фантастические и „страшные“ места теперь на нас не производят впечатления. При всей гениальности Шуберта, стихи Коцебу не могли воспламенить в нем огня артистического воодушевления. Когда Сальери просмотрел Шубертовскую партитуру, он воскликнул: „Да ведь он все может; это—гений! Он пишет песни, мессы, оперы, струнные квертеты, короче все, что угодно“.

При таком изобилии музыкальных произведений можно почти забыть, что в сущности Шуберт был еще „препарандистом“ и мог посвящать музыке только свободные часы. Время экзаменов на учителя приближалось. Кажется, Шуберт подготовлялся к ним не особенно серьезно, т. к. незадолго перед ними окончил мессу F-dur. 19 августа он сдал экзамен. В написанном учителем педагогики Бейтлем „Списке светских препарандистов при нормальной школе, подвергшихся испытанию в 1814 году 19 августа“, находится также и Шуберт. О результатах его экзамена говорят отметки:

Фр. Шуберт, 17 лет, начинающий пом. учителя.

Теоретические познания:		Практические познания:	
Основы педагогики	ср.	Методика азбуки	хор.
Скоропись	хор.	Методика чтения	хор.
Латинское письмо	ср.	Чтение	хор.
Канцелярское письмо	хор.	Диктант	хор.
Правописание	хор.	Немецк. разговорн. речь	хор.
Произношение	хор.	Арифметика	хор.
Немецк. разговорн. речь	хор.	Закон божий	плохо.
Арифметика	хор.	Прилежание	хор.
Закон божий	ср.		

Примечание: Свидетельство на помощника.

Конец 1814 года увеличил кружок Шубертовских друзей одним лицом, которому суждено было приобрести на многие годы большое влияние. Через Шпауна Шуберт познакомился с Иоганном Майерхофером, который занимал должность 3-го книжного ревизора в Книжном Цензурном Комитете Вены. Майерхофер родился 3 ноября 1787 года в Штирии. По окончании лицея в Линце он три года изучал в августинском коллегиуме при монастыре св. Флориана в верхней Австрии теологию и древние языки, потом прибыл в Вену, чтобы посвятить себя юриспруденции, и остановился в конце концов на ненавистной ему должности цензора. Благодаря своему поэтическому дарованию он сошелся с художественными кружками. Оносительно своего сближения с Шубертом, который был моложе его на 10 лет, Майерхофер рассказывает: „Толчком к моему знакомству с Шубертом послужило то, что один его друг юности передал ему мои стихи „Am See“ (У моря). Вместе со своим товарищем Шуберт вошел в комнату, в которой мы, пять лет спустя, в 1819 году, должны были вместе жить. Она находилась в темном переулке. Весь дом и квартира чувствовали уже на себе влияние времени. Потолок порядочно опустился; свет заслонялся большим зданием, стоявшим напротив. Сильно разбитый рояль и узкая полочка для книг—таково было все убранство помещения“.

Майерхофер „понимал и очень любил музыку“. Когда он услышал несколько песен Шуберта, то заметил Шпауну, что тот слишком недостаточно расхваливал ему способность молодого композитора. Целый день он пел и насвистывал Шубертовские мелодии и скоро тесно подружился с начинающим „помощником учителя“.

ГЛАВА II.

1814—1817.

Осенью 1814 года Франц Шуберт поступил помощником в школу к своему отцу. Он взялся за преподавание азбуки и других элементарных предметов в самых младших группах. В то время, когда внутри него все пело, служебные обязанности были прозой существования. В то время, когда в нем бурлила и стремилась выкристаллизоваться в звуках Гётевская лирика, он должен был сохранять внешнее спокойствие, чтобы вливать пятилетним ребятам капли человеческой мудрости. Неудивительно поэтому, что часто он не справлялся со своим темпераментом, и многие, порою заглушенные занятиями мелодии, сохраняли по крайней мере свой ритм в колотушках, раздаваемых ученикам. „Конечно, когда я сочинял, эта маленькая банда так меня злила, что я регулярно выходил из терпения. Естественно, что я их тогда здорово бил" — сказал он один раз Францу Лахнер [1]).

Так жаловался творец „Grâtchen am Spinnrade" на свою судьбу. Его брат Игнат писал как-то: „Наш брат, как вьючное школьное животное, предоставлен всем грубостям дикой юности, массе злоупотреблений и, кроме того, должен еще подчиняться со всею покорностью неблагодарной публике и глупым бонзам". Выпад против духовенства кажется вылился как бы из души самого Франца Шуберта, так как он ему отвечает: „Ты остался еще всецело прежней железной личностью; непримиримая ненависть против отродья бонз делает тебе честь". Но все служебные затруднения не могли остановить полета фантазии композитора; не могли они устранить и недостатка нотной бумаги. Чистые места на уже исписанной бумаге заполнялись до последней возможности Шубертовскими мелодиями. „Фуга; дуэт. Вторая скрипка. Соч. г. Фукса" написано четким круглым подчерком на одном заглавном листе, который, разукрашенный Шубертом, служит обложкой части песни „Entzückung" (Восторг) Шиллера. С 40 гульденами годового жалованья, которые он получал, как помощник учителя, конечно нельзя было позволить себе многого. Тем не менее, по окончании занятий у Сальери иногда посещался близлежащий кабачек, где и проводился часок за стаканом вина в разговорах с товарищем детства Францем Допплером. По своей натуре Шуберт должен был высказываться, и он всегда был

[1]) Ф. Лахнер (1803—1890)—композитор и дирижер, бывший другом Шуберта.

окружен друзьями, в обществе которых мог не смешивать школу с искусством. Такая жизнерадостность придавала его личности и его творчеству милую привлекательность, делавшую его общим любимцем.

Несмотря на школьное ярмо, творчество Шуберта обнаруживало удивительную энергию. 1815-й год был самым богатым в жизни Шуберта по числу произведений. 4 оперы или музыкальные комедии, 144 песни, 2 симфонии, 2 мессы и некоторое количество более мелких церковных и хоровых произведений, 1 струнный квартет, 2 сонаты для фортепиано и несколько фортепианных пьес—таков художественный урожай, могущий составить работу целой жизни.

10 декабря предшествовавшего года Шуберт начал первую часть своей второй Симфонии B-dur; 26 декабря она была окончена. Окончание же всей симфонии тянулось до весны 1815 г. „24 марта 1815" стоит в конце партитуры. Через 8 недель после этого, 24 мая, Шуберт начал свою третью симфонию D-dur. Она короче и менее значительна, чем предшествующая. Из других инструментальных сочинений этого года надо указать прежде всего на струнный квартет g-moll. Он написан в семь дней, с 25 марта по 1 апреля. Перед квартетом была написана первая фортепианная соната E-dur. Автограф носит надпись: „Sonate. 18 февраля 1815. Фр. Шуберт". Окончание первой части помечено „21 февраля". Соната незакончена, четвертая часть отсутствует. Первая часть существует в двух вариантах. Написанная 11 февраля часть сонаты в E dur служит предварительным наброском для написанной 18 февраля. Фортепианный стиль Шуберта еще не знает отличительных черт; он носит отпечаток первых Бетховенских сонат. В сентябре появилась фортепианная соната C-dur. И от нее сохранились только три первые части. Четвертая утеряна.

Более мелкие фортепианные произведения этого времени: „8 экосезов"[1]) (3 октября), „Adagio in G-dur в 2-х вариантах", „Экосез" (21 февраля), „десять вариаций F-dur" (февраль 1815), в которых нет ничего достопримечательного, кроме заглавия: „X Variations pour le Fortepiano composés par François Schubert, Ecolier de Salieri, prémier Maitre de la chapelle impériale et rojale de Vienne", т. е. 10 вариаций для ф.-п., сочиненные Ф. Шубертом, учеником первого корол.-импер. капельмейстера Сальери.

Церковная музыка была для Шуберта той областью, которая даже при крупных формах давала надежду на исполнение. Не только эта, во всяком случае, важная причина, но и советы Сальери выявить все композиционные практические познания, способствовали возникновению в 1815 году двух месс. В несколько дней, с 2 по 7 марта, написана месса G-dur для 4 голосов, оркестра и органа. Это произведение под заголовком „Missa in G. 4 Voci, 2 Violini, Viola, Organo e Basso. Composta del Sig. Frz. Schubert". (Месса in G. 4 голоса, 2 скрипки, альт, орган и бас. Сочинена г. Ф. Шубертом) имела удивительную судьбу. После того, как брат Шуберта, Фердинанд, „разукрасил" ее инструментальными прибавлениями, она поя-

---

[1]) Ecossaise по фр., Schottisch по нем.—„шотландский" танец, род кадрили, ставший модным в начале XIX в.

вилась в 1846 г. у Марка Берре в Праге, как произведение капельмейстера Роберта Фюрера [1]), чье имя путем такого неслыханно наглого плагиата стало бессмертным.

Шуберт не напрасно занимался с Сальери. Тепер он умел писать полнозвучные композиции и в полифонических формах. Но строгому стилю, как таковому, его манера письма осталась навсегда чуждой. Он был безискусствен по природе и оставался таковым даже в тех формах, которые школьное мастерство возводило в основу технически-композиционных изощренностей. Шуберт был больше склонен к живописи в музыке, чем к архитектуре. Для него краска имела больше значения, чем форма. И даже Сальери не был достаточным авторитетом, чтобы из рано созревшего гения сделать мастера старого образца. Позже сам Шуберт замечал, что ему еще не хватает кое-чего из техники. Незадолго до своей смерти он носился с мыслью начать заниматься с Симоном Зехтером [2]), тем самым знаменитым педагогом контрапунктистом, которому 30 лет спустя другой музыкант, Антон Брукнер, был обязан своей композиционной техникой.

Шуберту вовсе не казалось важным восхваление бога в мастерских фугах. Его гораздо больше привлекало разукрашивать богатую и значительную поэзию текстов месс. Благоухающая, нежная месса G-dur была слишком изящна, недостаточно грандиозна, чтобы прослыть „красивой". В Лихтентальской приходской церкви, где старый Михаил Хольцер со счастливой гордостью передавал дирижерскую палочку своему ученику для дирижирования его собственными сочинениями, эта месса еще могла сойти. Но для того, чтобы быть исполненной в большой монастырской церкви Клостернейбурга, ее нужно было „украсить". Фердинанд позаботился об этом, для чего прибавил к струнному оркестру „2 clarini e timpani" (две трубы и литавры). Бога прославляют трубами и литаврами, и до самого последнего времени эта G-dur'ная месса исполнялась в Клостернейбурге в этой редакции по рукописным голосам. Позже в 1845 Фердинанд добавил к партитуре еще гобои (или кларнеты) и фаготы.

Вторая месса 1815 года написана в B-dur. Она начата 11 ноября. В оркестре имеются гобои, фаготы, трубы и литавры, кроме струнных инструментов. Ее характер более мужественный, чем у предшествующей. B-dur'ная месса была издана впервые под ор. 141 только через 10 лет после смерти Шуберта с посвящением Фердинанда Шуберта „Его высокородию господину Иосифу Шпендоу".

Между обеими мессами было написано еще несколько более мелких церковных музыкальных произведений: гомофонно-выдержанный „Stabat Mater" (Мать скорбящая) для хора, оркестра и органа (4—6 апреля) и офферторий [3]) „Tres sunt" (Их трое) в таком же роде (10—17 апреля). В тот же день было закончено и начатое двумя днями раньше „Benedictus es Domine" [4]) (Ты благословен) для хора, оркестра и органа. Это—фуга, напечатанная позже под ор. 150.

---

[1]) Церковный композитор (1807—1861).

[2]) Зехтер (1788—1867) выпустил в 1853/54 очень ценившийся в немецкой муз. литературе труд по теории композиции.

[3]) Часть мессы.

[4]) Тоже.

Фердинанд Шуберт назвал ее „гимном“ и поместил рядом с латинским и немецкий текст. 5 июля Шуберт сочинил, по всему вероятию для подруги своей юности Терезы Гроб, второй офферторий для сопрано, оркестра и органа, произведение, итальянизированный стиль которого ничем особенным не замечателен. 28 января 1823 года он прибавил сюда еще духовые инструменты, а спустя три года эта пьеса появилась в печати под ор. 47 в издании Диабелли в Вене.

Вместе с маленькими церковными пьесами должны быть упомянуты и некоторые светские хоры, которые отличаются богатым голосоведением и формальной законченностью, но мало интересным содержанием. Написанный 11 июля в куплетной форме „Hymne an den Unendlichen“ (Гимн бесконечному) Шиллера, для четырехголосного смешанного хора с сопровождением фортепиано, и кантата ко дню именин („Erhabener, verehrter Freund der Jugend“ Благородный, почитаемый друг юности) для солистов, хора и оркестра от 27 сентября, назначение которой неизвестно. 25 августа написаны два четырехголосных мужских хора с аккомпаниментом фортепиано: „Trinklied“ (Застольная песня) и „Berg Knappenlied“ (Песня горняков).

Для трех женских голосов сочинены простые куплетные песни „Das Leben“ (Жизнь) (25 августа) и „Klage um Ali Bey“ (Сетование об Али-Бее). 20 июля написана „Abendrot“ (Вечерняя заря) для 3-х голосов и ф.-п. Для трех мужских голосов и фортепиано задуманы „Trinklied“ (Застольная песня) (февраль) и Шиллеровская „Punschlied“ (Пуншевая песня) (22 августа). Трех мужских голосов a capella требует „Bardengesang“ (Песня бардов) [1]) из Оссиановского „Comala“ (20 январь) и „Mailied“ (Майская песнь) на слова Гольти.

26 мая написаны пять дуэтов для двух голосов или валторн: две майских песни Гольти, „Der Morgenstern“ (Утренняя звезда), Jägerlied“ (Охотничья песня) и „Lützows wilde Jagd“ (Дикая охота) Кернера. Эти простые песни в народном духе Шуберт сочинил вероятно по просьбе Фердинанда для воспитанников сиротского дома.

Не так благополучно в смысле исполнительских возможностей, как с хоровыми вещами, обстояло у Шуберта дело с музыкальными комедиями и операми. Его первый опыт, фантастическая опера „Des Teufels Lustschloss“, так и остался опытом. Он обратился теперь к музыкальной комедии, в надежде легче пробить дорогу на сцену маленькой, непритязательной музыкальной пьесой. В 1815 г. сочинены 4 пьесы для сцены. Ко времени третьей симфонии относится сочинение музыкальной комедии в одном действии на слова Кёрнера „Der vierjährige Posten“—„Четырехлетний срок“. Шуберт не дожил до исполнения этой пьесы. Первое представление ее состоялось в дни торжеств по случаю столетия со дня его рождения в Венской опере 30 января 1897 года.

Шуберт усиленно искал текстов для музыкальных пьес (зингшпилей). Всякий рифмоплет годился ему для изготовления либретто. Таким образом, он соблазнил оседлать пегаса и своего товарища по конвикту Штадлера, который изучал право. Результатом этой

---

[1]) Барды—известные с древности народные певцы в Британии.

дружеской услуги явилась музыкальная пьеса в 1 действии „Фернандо“. Шуберт, „ученик господина Сальери“, написал между 27 июня и 9 июля музыку к семи номерам, проиграл ее „поэту“ и—отложил партитуру в сторону. Теперь он вновь увидел, что доморощенному тексту обычно отвечает такая же музыка. Штадлер углубился опять в изучение пандект и позже сам посмеивался над своим поэтическим выступлением.

Наконец Шуберт решил бросить такие писания. Он хотел теперь положить на музыку какие-нибудь более ценные стихи. В это время попалась ему в руки Гётевская трехактная пьеса „Claudine von Villa bella“, и в короткое время музыка была готова. К сожалению сохранилась только увертюра и написанный с 26 июля по 5 августа I акт. Нельзя отрицать, что здесь музыка уже на ступень выше. Таким образом „ученик господина Сальери“ все-таки сделал шаг вперед в музыкально-драматических произведениях. Партитура второго и третьего актов, также как и изготовленная копия ее, послужили много лет спустя (1848 г.) для подтопки слугам Хюттенбреннера, который хранил партитуру. Это тем более печально, что—судя по остаткам—эта музыкальная пьеса должна была быть одной из самых интереснейших и удачных попыток Шуберта в этом роде.

И эту партитуру Шуберт присоединил к уже имеющимся „в его портфеле“ и геройски принялся в ноябре за сочинение нового музыкального произведения для сцены. Его друг Майерхофер написал текст музыкальной комедии в двух актах „Die Freunde von Salamanka“ (Саламанкские друзья). Либретто потеряно, т. к. Фейтерслебен, который редактировал второе издание сочинений Майерхофера, не включил эту и позже сочиненную пьесу „Adrast“ в собрание сочинений и уничтожил все рукописи, оставшиеся после смерти поэта. Судя по этому, произведение не являлось значительным. Шуберт начал сочинение музыки к нему 18 ноября. В вечер под новый год партитура—увертюра и 18 музыкальных номеров—лежала уже готовой, чтобы разделить участь своих предшественниц.

К этому колоссальному количеству произведений, которые сочинил 18-летний помощник учителя между занятиями, надо прибавить и написанные в этом году 144 песни, из которых некоторые имеются в нескольких вариантах. Такая продуктивность беспримерна в истории музыки. Если вообразить себе только работу механического записывания нот, то и тогда самая богатая фантазия останавливается перед этой загадкой.

Песенное творчество Шуберта в этом году находится в значительной части под знаком Гёте, но среди 144 песен встречается и громадное количество стихотворений совершенно забытых авторов. Год лирики начался 2 февраля мало значительным „Auf einem Kirchhof“ (На кладбище) Шлехта. Шесть дней спустя последовала баллада „Minona“ на слова Бертранда, в которой Шуберт, следуя за поэтическим текстом, сменял последовательно темпы, ритмы, речитативные и мелодические моменты. 10 февраля была написана требующая „любовного под'ема“ песня Эрлиха „Als ich sie erröten sah“ (Когда я увидел, как она покраснела), на следующий день „Das Bild“ (Портрет) и одновременно „Der Mondabend“ (Лунный вечер) Эрмина.

К февралю относится также первая из песней Оссиана „Lodas Gespenst“ (Привидение Лоды). Композиция этого романтико-фантастического стихотворения имеет громадное значение в развитии Шубертовского творчества; за ним последовали в том же году еще многие, как напр., сочиненная 22 июня „Kolmas Klage“, в сентябре „Shilrik und Vinvela“, „Ossians Lied nach dem Falle Nathos“ и „Das Mädchen von Inistore“.

В феврале появилась также первая Гётевская композиция этого года, баллада „Der Sänger“ (Певец), в которой сменяются речитативы и патетически-подъемные мелодии. Вторая обработка баллады сокращает фортепианные интерлюдии, которые характерны именно для первого варианта. 27 февраль был днем великой жатвы; в этот день Шуберт сочинил „Die Erwartung“ (Ожидание) Шиллера, „Am Flusse“ (У реки), „An Mignon“ (Миньоне), „Nähe des Geliebten“ (Близость возлюбленного) Гёте—каждая в двух вариантах—и „Sängers Morgenlied“ (Утренняя песня певца) Кёрнера.

Последнее произведение было вновь переработано 1 марта, и в тот же день сочинена „в течение пяти часов“ баллада Кёрнера „Amphiaraos“. Произведениями павшего два года назад поэта Шуберт занимался, кажется, очень обстоятельно. Мы находим здесь „Trinklied vor der Schlacht“ (Застольная песня перед битвой) для двух хоров в унисон, „Schwertlied“ (Песнь о мече), „Gebet während der Schlacht“ (Молитва во время боя) и „Das war ich“ (Это был я) 26 марта. 8 апреля мы встречаем „Liebesrausch“ (Упоение любви) и „Sehnsucht der Liebe“ (Томление любви), 26 мая „Liebeständelei“ (Любовная шалость), а 15 октября еще „Wiegenlied“ (Колыбельная) и „Das gestörte Glück“ (Нарушенное счастье). То обстоятельство, что стихи Кёрнера не могли воодушевить Шуберта на особенно мастерские сочинения, объясняется их ничтожным поэтическим содержанием. Плоскость и ложный пафос, несмотря на всю их формальную законченность, не могут заменить отсутствующей теплоты переживаний.

6 апреля написаны две песни—„Die Sterne“ (Звезды)—Феллингера и „Vergebliche Liebe“ (Тщетная любовь)—Бернарда,—из которых первая незаслуженно забыта. Через 6 дней встречаем мы вновь переработанную „Die erste Liebe“ (Первая любовь) Феллингера и оживленную „Trinklied“ (Застольная песня) А. Цеттлера. В мае среди других авторов вынырнуло имя Маттисона. Его стихотворения „Stimme der Liebe“ (Голос любви), „Naturgenuss“ (Наслаждение природой) и „Die Sterbende“ (Умирающая) побуждали Шуберта к сосредоточенной мелодии.

В мае среди песен Шуберта появляются, кроме Маттисона, еще два поэта: Шиллер со стихотворениями „An die Freude“ (К радости), „Das Mädchen aus der Ferne“ (Далекая девушка) в двух обработках, „Der Jüngling am Bache“ (Юноша у ручья), „Amalie“ (Амалия) 19 мая, и Гольти с его „An den Mond“ (К луне), „Die Mainacht“ (Майская ночь)—17 мая, „An die Nachtigall“ (К соловью), „An die Apflebäume, wo ich Julien erblickte“ (Яблони, где я увидел Юлию) „Seufzer“ (Вздох) (22 мая), „Der Liebende“ (Любящий) (29 мая) и „Die Nonne“ (Монахиня) (29 мая и 16 июня). 17 июня написаны также „Der Traum“ (Сон) и „Die Laube“ (Беседка) того

же Гольти. 2 июня Шуберт нашел простые, но идущие прямо к сердцу, звуки для Гётевского „Freudvoll und leidvoll“ (Радостно и скорбно). С 5 по 14 июня он работал над балладой „Adelwold und Emma“ (Бертранд), которая не оправдала потраченных на нее стараний. 21 июня вновь зазвучали Гётевские слова. Ломанные аккорды фортепиано живописуют с чудесной широтой „Meeres Stille“ (Морская тишь); „Grablied“ (Песнь у могилы) Кеннера (24 июня) и „Das Finden“ (Находка) Козегартена (25 июня)—последние песни этого месяца.

В июле господствуют стихи Козегартена. Его стихотворения выливаются только в куплетную песню, значение которой не следует преуменьшать. 7-м июля датированы „Idens Nachtgesang“ (Ночная песнь Иды), „Von Ida“ (Про Иду), „Die Erscheinung“ (Появление), „Die Täuschung“ (Заблуждение), следующим днем „Das Sehnen“ (Томление). К этому времени относится и „Der Abend“ (Вечер). 15 июля он написал помимо Гётевской „Trinklied“ (Застольная песнь) и „Geist der Liebe“ (Дух любви). 24 появилась „Abends unter der Linde“ (Вечером под липой), на следующий день второй вариант этой песни и „Die Mondnacht“ (Лунная ночь), 27 июля „Huldigung“ (Почитание) и „Alles um Liebe“ (Все из-за любви).

Гётевские стихи представлены в этом месяце мастерскими песнями „Wandrers Nachtlied“ (Ночная песнь странника), „Der Fischer“ (Рыбак) и „Erster Verlust“ (Первая утрата)—все три от 5 июля. Рядом с этим совестно назвать такое рифмоплетство, как Штадлеровская „Lieb Minna“ (Милая Минна) (1 июля), как баллада Кернера „Der Liedler“ (Певец), которая пользовалась большой популярностью, и как „Ein Fräulein schaute vom hohen Turm“ (Девушка глядит с высокой башни).

В августе преобладают Шиллер и Гёте. Из их стихов мы находим здесь чудеснейшую „Geheimnis“ (Тайна) (7 августа), „An den Frühling“ (К весне) (второй вариант в октябре), „Das Mädchen in der Fremde“ (Девушка на чужбине) (12 августа), исключительно характерную по своим деталям балладу „Die Bürgschaft“ (Залог), „Punschlied. Im Norden zû singen“ (Пуншевая песнь), написанную для двух голосов с сопровождением ф.-п. или без него, и „Der Gott und die Bajadere“ (Бог и баядерка) от 18 августа. Затем появились: уютный, совсем не демонический „Rattenfänger“ (Крысолов), „Der Schatzgräber“ (Искатель сокровищ), неувядаемая „Haidenröslein“ (Дикая розочка), „Bundeslied“ (Песнь союза) и „An den Mond“ (К луне), от которой сохранился второй вариант этого же года. Следующими песнями на слова Гёте были: „Wonne der Wehmut“ (Отрада в скорби) (20 августа), „Wer kauft Liebesgötter?“ (Кто купит богов любви) (21 августа), „Die Spinnerin“ (Пряха), „Liebhaber in allen Gestalten“ (Любовник при всех обстоятельствах), „Schweizerlied“ (Швейцарская песнь) и „Der Goldschmiedsgesell“ (Золотых дел мастер).

Шуберт часто спускался с парнасских высот на землю. Баумберг вдохновил его, после Гёте, на сочинение нескольких песен: „Cora an die Sonne“ (Песнь Коры к солнцу) и „Der Morgenkuss“ (Утренний поцелуй) (22 августа), „Abendständchen“ (Вечерняя серенада (23), „Lob des Tokayers“ (Хвала Токайскому) и „An die Sonne“ (К солнцу) (25 августа), которое носит в оригинале „поэтическое“

заглавие: „В деревне, во время ожидания в гости товарища на следующее утро“. На август приходятся кроме того: „Morgenlied“ (Утренняя песнь) Штольберга (24 августа), „Der Weiberfreund“ (Друг женщин), „An die Sonne“ (К солнцу), „Lilla an die Morgenröte“ (Лила к утренней заре), „Tischerlied“ (Песнь столяра), „Totenkranz für ein Kind“ (Венок умершему ребенку) (25 августа), „Die Fröhlichkeit“ (Веселье) Прандштеттера и „Abendlied“ (Вечерняя песнь) (28 августа) Штольберга.

Автор, которому принадлежит главное место в сентябре—Клопшток. После Шиллеровой „An den Frühling“ (К весне) и „Lied“ (Песня) от 6 сентября, Шуберт пленен на некоторое время классическим слагателем од, чьи стихи и Бетховен годами носил с собою. Но ни одна из Шубертовских песней Клопштока не смогла получить особое значение. Эти песни следующие: „Furcht der Geliebten“ (Боязнь влюбленной) (12 сентября) в двух вариантах, „Das Rosenband“ (Венок из роз), „Selma und Selmar“ (14 сент.) в двух почти одинаковых обработках, „Vaterlandslied“ (Отечественная песнь) тоже в двух обработках, „An Sie“ (К ней), „Die frühen Gräber“ (Ранние могилы) и дважды „Die Sommernacht“ (Летняя ночь)—все от 14 сентября. Следующий день принес „Dem Unendlichen“ (Бесконечному), эта песня имеет еще две обработки, одна из которых почти тождественна, а другая резко отлична.

В октябре у Шуберта снова были два особенно счастливых дня, в которые он пел песню за песней. За один день, 15 октября, он написал восемь песен: „Labetrank der Liebe“ (Целебный напиток любви) и „An die Geliebte“ (К любимой) Штоля, „Wiegenlied“ (Колыбельная песнь) и „Das gestörte Glück“ (Потревоженное счастье) Кёрнера, „Mein Gruss an den Mai“ (Привет маю) Эрмин, „Skolie“ Дейнхардштейна, „Die Sternenwelten“ (Звездные миры) Феллингера и „Die Macht der Liebe“ (Сила любви) Кальхберга. Еще больше и значительнее была лирическая жатва четыре дня спустя. В этот день возникли два варианта „Hektors Abschied“ (Прощание Гектора) Шиллера и песни Козегартена „Die Sterne“ (Звезды), „Nachtgesang“ (Ночная песнь), „An Rosa I“ (К розе I), „An Rosa II“ (К розе II) (в двух вариантах), „Idens Schwanenlied“ (Лебединая песнь Иды), „Schwangesang“ (Лебединое пение) и „Luisens Antwort“ (Ответ Луизы). Легко понять, что эти песни отчасти похожи друг на друга по тональностям, тактовому строению и мелодическим оборотам. Не каждый день могло появляться большое количество оригинальных мелодий. 12 октября написан „Lambertine“ на слова Штоля. 18 октября появилось в двух вариантах „Sehnsucht“ (Томление) из „Wilhelm Meister“ (Вильгельм Мейстер) Гёте,—песня, которая занимала Шуберта чрезвычайно интенсивно. Из Гётевских стихотворений удалось ему еще „Mignon“ (23 октября) наряду с „Der Zufriedene“ (Довольный) Рейссига. Кроме „Hermann und Thusnelda“ Клопштока этот месяц принес еще две песни Майерхофера—„Liane“ и „Augenlied“ (Песнь глаз).

Мы приближаемся к концу 1815 года. Если в прошлом году лирика Гётевской „Grätchen am Spinnrade“ (Гретхен у прялки) толкнула Шуберта на значительный шаг, то и в этом году снова стихи старого веймарского мастера оплодотворили его фантазию

для одного из гениальнейших стихотворений. Он написал „Лесного царя“ („Erlkönig“). Как он его „писал“—рассказывает Шпаун в своих мемуарах:

„Однажды после обеда пошли мы с Майерхофером к Шуберту, который жил в то время у отца на Himmelpfortgrunde. Мы застали Шуберта в совершенно разгоряченном состоянии, громко читавшим по книжке „Лесного царя“. Он прошелся с книжкой несколько раз взад и вперед по комнате, внезапно сел,—и в самое короткое время очаровательная баллада появилась на бумаге. Мы побежали с ней в Конвикт, т. к. у Шуберта не было рояля, и там в тот же вечер „Лесной царь“ был исполнен и принят с восторгом. Старый придворный органист Ружичка сыграл его после этого еще раз сам без пения, внимательно по частям, и был глубоко тронут произведением. Когда некоторые из нас хотели указать на возвращающиеся несколько раз диссонансы, Ружичка, выделяя их особенно на рояле, объяснил, что они здесь совершенно необходимо отвечают тексту, что они прекрасны и счастливо разрешены“.

„Erlkönig“ (Лесной царь) имеется в четырех вариантах, три из которых почти тождественны. Одна обработка отличается от других только тем, что аккомпанирующие триоли в правой руке заменены в ней восьмушками. Так аккомпанировал позднее сам Шуберт певцу Барту, который попросил у него по этому поводу объяснения. „Пусть другие берут триоли, для меня они слишком трудны“ ответил Шуберт. Порою он бывал шутником. В веселой компании он исполнял „Лесного царя“ и на гребенке.

Последние песни, среди которых находится гениальная предшественница „Лесного царя“—„Rastlose Liebe“ (Неутомимая любовь), легко перечислить. Здесь Гетевские стихотворения „Harfenspieler“ (Арфист) из „Вильгельма Мейстера“ (13 ноября). „Geistes Gruss“ (Привет духа) в четырех вариантах, из которых последний появился в печати позже, „Hoffnung“ (Надежда) в двух обработках и „An der Mond“ (К луне). Шиллеровская „Klage der Ceres“ (Жалоба Цереры) написана 9 ноября. Декабрь принес еще „Schmetterling“ (Бабочка) и „Die Berge“ (Горы) Шлегеля, „Genügsamkeit“ (Удовлетворенность) Шобера, балладу-фрагмент „Die drei Jäger“ (Три охотника) (23 ноября) и „Das Grab“ (Могила) для 4-х голосов и ф.-п., последнюю песню, сочиненную за три дня до нового года.

Гётевская лирика вдохновила Шуберта на его лучшие произведения. Когда Шуберт исполнял 14 июня 1816 года в одном обществе две свои песни—„Rastlose Liebe“ (Неутомимая любовь) Гёте и „Amalia“ (Амалия) Шиллера—он отметил в своем дневнике о том приеме, который оказали слушатели этим песням: „Безраздельный успех сопутствовал первой, второй меньше. Хотя я и сам считаю, что „Rostlose Liebe“ (Неутомимая любовь) удачнее, чем „Amalia“, но все же не могу скрывать, что Гётевский музыкально-поэтический гений содействует удаче“. Таким образом, для самого Шуберта было ясно значение и место лирики в его творчестве. Что он систематически углублял путь все к большему совершенству, видно из всего стиля его творчества, которое носит печать не только чрезвычайной легкости сочинения, но и следы неутомимой серьезной работы и самокритики.

У Сальери Шуберт завоевал в этом году громадного песенного творчества двух новых друзей, Игната Ассмайера и Ансельма Хюттенбреннера. Ассмайер, родившийся в 1790 году в Зальцбурге и бывший учеником Михаила Гайдна[1]), состоял с 1808 г. органистом в своем родном городе, а в 1815 г. переселился в качестве фортепианного учителя в Вену, чтобы продолжать занятия у Сальери и Эйблера. Ансельм Хюттенбреннер родился в 1794 году в Граце. В 1815 г. он приехал в Вену на соискание должности учителя. Но домогательство его осталось безрезультатным. По рекомендации Морица Фриза Хюттенбреннер явился для занятий к Сальери, который с ним, как и с Шубертом, работал бесплатно. Тем не менее, ему приходилось все время прерывать занятия, т. к. он жил в Вене только зимнее время, а все лето находился в Граце. К Сальери, учение у которого продолжалось уже три года, он приходил всегда вместе с Шубертом два—три раза в неделю. Кроме названных лиц Сальери в это время имел еще несколько учеников.

Ежегодник, посвященный Грилльпарцеру[2]) за 1906 год, передает рассказ Ансельма Хюттенбреннера о его знакомстве с Шубертом: „Шуберт сначала относился ко мне недоверчиво; он думал, что я хочу завести с ним только поверхностное знакомство, чтобы познакомиться слегка с его сочинениями, а потом покажу ему спину. Но так как с течением времени он увидел, что я отмечаю в его песнях как раз те места, которые и он считал удачнейшими, то стал постепенно мне доверять, и мы сделались близкими друзьями. Шуберт, Ассмайер, Моцатти и я сговорились исполнять еженедельно по четвергам вечером новые, сочиненные нами, мужские квартеты у гостеприимно принимавшего нас тогда Моцатти. Однажды Шуберт явился без квартета, но, как только услышал от нас замечание, сейчас же написал его в нашем присутствии. Шуберт очень мало ценил эти случайные пьесы, и едва ли шесть из них еще существуют. В эти четверги мы пели также очень популярные тогда мужские квартеты К. М. Вебера, а иногда и некоторые из квартетов Конрада Крейцера[3]), чьи работы Шуберт очень ценил".

Это было как раз то время, когда мужские квартеты начали входить в моду. Родоначальником их следует считать Михаила Гайдна, издавшего уже в 1788 году 14 opus'ов.

Изобилие лирики, задушевность, громадное количество чисто любовных песен у Шуберта обязаны влиянию собственных сердечных переживаний композитора.

С тех пор, как Тереза Гроб исполнила партию сопрано-соло в его первой мессе, в Шуберте пробудилось влечение к ней. Она не была красивой, ее лицо было изрыто следами оспы. Но то увлечение, с которым она беззаветно исполняла сочинения своего молодого друга, заставили его не обращать внимания на внешность

---

[1]) М. Гайдн (1737—1806), брат великого Иосифа Гайдна, был выдающимся церковным композитором.

[2]) Франц Грилльпарцер (1791—1871)—знаменитый венский драматический писатель—был большим другом музыки; для Бетховена им написано было либретто оперы „Мелюзина".

[3]) Крейцер (1780—1849)—композитор одно время популярной в Германии оперы „Ночлег в Гранаде" (1834).

певицы. Церковные произведения Шуберта исполнялись не только в Лихтентальской приходской церкви, но также по большим праздникам и в предместьях Grinzing и Heiligenstadt. Тереза Гроб не преминула и там показать свой прекрасный голос. В 1814 г. Шуберт стал бывать в доме ее родителей. Он музицировал с Терезой и ее братом Генрихом. Первою песней Шуберта, которую она увидала, была, как говорят, „An die Natur" (К природе) на слова Штольберга, которую Шуберт сочинил 15 февраля 1816 года. В этом году его посещения дома Гроб вероятно участились, так как он сочинил тогда несколько вещей, которые предназначались специально для сестры и брата. Для Генриха Гроб он сочинил в октябре Adagio и Rondo concertante для рояля с сопровождением скрипки, альта и виолончели, а для Терезы дуэт для сопрано и тенора. Хольцапфель рассказывает, что Шуберт сочинил для Терезы Гроб „очаровательное Ave в C-dur, которое однако не сохранилось. Предполагают, что это „Ave" тождественно с тем „Ave" в E-dur, которое много лет спустя было найдено композитором В. Фанта (W. Fanta) в архиве Лихтентальского церковного хора, но которое затем пропало.

Шуберт не скрывал своей любви к Терезе Гроб от брата Фердинанда и от своих друзей Хольцапфеля и Хюттенбреннера. Хюттенбреннер рассказывал об этом впоследствии (1854 и 1858 гг.), когда его память уже не вполне отвечала фактам: „Во время одной загородной прогулки с Шубертом (1821), я спросил его, был ли он когда-нибудь влюблен. Так как по отношению к женщинам он держался в обществе очень холодно и сухо, то я был почти уверен, что он к ним равнодушен. „О, нет,—сказал он,—я любил одну девушку очень искренно, и она меня также. Она была дочерью школьного учителя, немного моложе меня, и пела прекрасно и с глубоким выражением в одной моей мессе партию сопрано-соло. Правда, она не была красивой, имела следы оспы на лице, но была сердечно добра. Три года она надеялась, что я на ней женюсь; я же не мог найти себе работы, которая обеспечила бы нас обоих. Тогда она вышла замуж по желанию родителей за другого, что меня чрезвычайно огорчило. Я люблю ее еще и до сего дня, и ни одна девушка не нравилась мне больше нее. Она не была мне суждена".

В другом месте Хюттенбреннер вспоминает:

„С того времени, как я познакомился с Шубертом, он не имел ни одного сердечного увлечения. Он был по отношению к женскому полу чрезвычайно сух, и поэтому совершенно лишен галантности. Однако, по его словам, прежде, чем я с ним познакомился, он засматривался на дочку одного сельского учителя, которая была к нему тоже расположена. Она завоевала его сердце тем, что очень хорошо исполняла партию сопрано-соло в его мессе. Как звали ее отца и где он жил,—этого я не помню. Девушка не могла с ним обвенчаться, т. к. он был слишком юн, без денег и без места. Потом она, против своей воли, уступив желанию отца, вышла замуж за другого, который мог ее обеспечить. С тех пор, как Шуберт увидел свою возлюбленную потерянной навсегда, он почувствовал усилившееся отвращение к дочерям Евы".

Хольцапфель, который оставался в Конвикте до 1817 года, сообщает нам о юношеской страсти Шуберта к Терезе Гроб, „девушке из хорошей буржуазной семьи": „Свои чувства Шуберт глубоко скрывал, но они были сильны и, конечно, не остались без влияния на его первые работы, т. к. в доме Гроб серьезно занимались музыкой. Скупой на слова, мало-общительный, Шуберт в длинном (утраченном после) письме признавался в своей любви Хольцапфелю, который был знаком с Терезой, а Хольцепфель постарался „отвлечь его от этой любви длинным, насмешливым, казавшимся ему тогда чрезвычайно остроумным письмом". В 1858 г. Хольцапфель нашел наброски этого написанного в 1815 г. послания. О Терезе говорил он следующее: „Она не была красивой, но хорошо сложена, достаточно полна, со свежим детским округлым личиком, и легко распевала в Лихтентальском хоре. Мать Терезы, вдова, успешно вела свое процветавшее в то время торговое дело".

В дневнике Шуберта от 1816 г. читаем: „Женитьба является ужасной мыслью в наше время для свободного человека. Он лишается своей свободы или от тоскливости, или от грубой чувственности". Но это лишь афоризм, вылившийся под влиянием минутного настроения. В действительности же, девятнадцатилетний, плохо оплачиваемый помощник учителя охотно согласился бы претворить „эту ужасную мысль" в действие и взять в жены „мягкосердечную" Терезу. Но скудное учительское жалование хватило бы на медленное умирание от голода. Поэтому он в это время присматривал себе какое-нибудь лучше оплачиваемое место. Одним из нравившихся ему и не безвыгодных по тогдашнему времени мест, было учрежденное 11 декабря 1815 г. в немецкой нормальной школе в Лайбахе место учителя музыки. В официальном отделе „Wiener Zeitung" (Венская газета) от 17 февраля 1816 г. появилось следующее объявление:

„Замещение места учителя музыки в немецком нормальном училище в Лайбахе. Постановлением Высшей Центральной Организационной Придворной Комиссии от 22 декабря 1815 утверждено открытие в Лайбахе при немецкой нормальной школе публичных музыкальных классов, для которых настоящим приглашается преподаватель, имеющий представить безупречный послужной список и, кроме того, основательно обученный игре на органе и на скрипке, а также пению; он должен не только обладать необходимыми познаниями в области всех обычных духовых инструментов, но и уметь преподать их другим.

Учитель музыки должен в продолжение учебного года, за исключением воскресных и установленных праздничных дней, вести занятия с учениками ежедневно в течение трех часов, а кроме того и с кандидатами сельских школ в течение шестимесячного подготовительного курса три дня в неделю по крайней мере по часу. За постоянных учеников он будет получать ежегодно 450 флоринов из кассы провинциального фонда, а за кандидатов сельских школ особое годовое вознаграждение в размере 50 флоринов из фонда нормальной школы; кроме того, он будет иметь чин учителя среднеучебного заведения и одновременно право отдавать остальное свободное время частным урокам, но ни в коем случае не таким

занятиям, которые могут уронить достоинство преподавателя Государственного Учебного Заведения.

Желающие получить это место учителя, имеют представить: удостоверенное свидетельство о возрасте, о месте рождения, о роде прежних занятий и об образовании, дополненное справками о том, женат ли проситель, вдовец, с детьми и со сколькими или без них; одновременно требуется еще удостоверенное свидетельство об основательных музыкальных познаниях и о соответствующей педагогической практике; а также должны быть представлены от местных светских и духовных властей документы о нравственности. Все прошения с приложением указанных удостоверений должны быть препровождены, буде соискатели проживают в Нижней Австрии, в достопочтенное Императорско-королевское Государственное Управление Нижней Австрии до 15 марта с. г.".

Этой должности Шуберт добивался в надежде обеспечить будущность мало-мальски доходной службой. Из двух зол он выбрал меньшее. Если уж необходимо во что бы то ни стало заниматься преподаванием, то лучше музыкой, чем „таблицей умножения". Он подал с требуемыми приложениями следующее прошение:

„Нижеподписавшийся всеподданнейше просит предоставить ему освобождающееся место Музикдиректора в Лайбахе. — Он подкрепляет свою просьбу следующими соображениями: 1. Он состоял воспитанником Императорско-королевского Конвикта, был прежде придворным певческим мальчиком и учеником по композиции господина Сальери, первого Императорско-королевского придворного капельмейстера, по благожелательному совету которого он и претендует на занятие настоящего места. 2. Во всех видах композиции он имеет такие познания и достиг такого совершенства в игре на органе, скрипке и в пении, что, согласно прилагаемым свидетельствам, должен быть признан способнейшим из всех соискателей этой должности. 3. Он дает обещание употребить свои способности наилучшим образом, чтобы оправдать милостивое согласие на его просьбу.

Франц Шуберт,

в настоящее время помощник учителя в школе своего отца в Вене, Himmelpfortgrund № 10".

Прошение не помечено никаким числом. Или Шуберт обратился с заявлением слишком поздно (срок истекал 15 марта), или же придворный капельмейстер Антонио Сальери, который должен был по своей должности произвести испытания нижнеавстрийских соискателей на это место, умышленно дал ему свидетельство только к 9 апреля,—во всяком случае Городское Управление, которое должно было переслать провинциальному начальству отчет о кандидатах, уже к 3 апреля, одиннадцать дней спустя, принуждено было дать особый отзыв о Шуберте. Этот отзыв гласит:

„Прилагаемое прошение Фр. Шуберта о занятии должности Музикдиректора в Лайбахе препровождается Высшему Государственному Местному Управлению дополнительно к уже посланному от 3 апреля 1816 г. сообщению о соответствующих прошениях Ганслишека и Вёсса.

Этот проситель был освобожден от нового испытания своих музыкальных способностей по причине того, что он приложил к своему прошению свидетельство Императорско-Королевского Придворного Капельмейстера Антонио Сальери от 9 апреля 1816 года, которое удостоверяет его пригодность к занятию означенной должности.

В виду того, что Сальери является экзаменатором и остальных соискателей на это место, то это его высказанное мнение для Шуберта очень лестно.

Не менее ценной рекомендацией является и высказанное мнение Правительственного Советника и Главного немецкого школьного Инспектора, каноника Иосифа Шпандау относительно обхождения просителя с молодежью.

Так как Шуберт является воспитанником Имп.—Кор. Конвикта и был певчим мальчиком придворной Капеллы, а кроме того в настоящее время еще служит помощником учителя, то и эти обстоятельства должны быть зачтены при настоящем суждении ему в заслугу и в преимущество".

Домогательства Шуберта были безуспешны. Он этого места не получил, т. к. Сальери за его спиной, несмотря на „благожелательный отзыв", представил некоего Якова Шауфф, как наиболее подходящего. О своем ученике Шуберте, которого он знал основательно, Сальери написал только по итальянски, без всяких объяснений, сухо— „способен". Свидетельство, которое Шуберт впоследствии получил на руки, гласило:

So qui Soffoscritto affermo, quanta nella supplica di Francesco Schubert in riguardo al posto musicale di Lubiana sta esposto. Vienna 9. Aprile 1816. Antonio Salieri primo maestro capella della Corte Imp. reale" т. е. „Я нижеподписавшийся подтверждаю все, что изложено в прошении Ф. Шуберта о музыкальной должности в Лайбахе. Вена, 16 апреля 1816. А. Сальери, первый придворный императорско-королевский капельмейстер".

Написанное в таких туманных выражениях, свидетельство заставляет предположить об интриге со стороны Сальери. Но справедливость требует принять во внимание еще и другую причину безрезультатности Шубертовского домогания. В объявлении требовалось от соискателей этой должности основательное знание всех духовых инструментов. И безусловно очень сомнительно, мог ли Шуберт выполнить это условие. По крайней мере он ничего об этом не упоминает в своем письменном прошении.

Ближайшим следствием этого Лайбахского домогательства было во всяком случае то, что Шуберт внезапно покинул старого Сальери. Как рассказывает друг юности Шуберта и его школьный товарищ Допплер, главной причиной этого была критика Сальери в 1815 г. Шубертовской мессы B-dur, в которой он позачеркивал и переделал все места, напоминавшие Гайдна и Моцарта. Допплер по всей вероятности имел в виду оконченную в июле 1816 г. мессу C-dur, которая, судя по автографу, написана очень поспешно. Шуберт пришел с исправленной мессой к Допплеру, бросил ее в озлоблении на стол и заявил, что с этих пор больше ничего не хочет знать о Сальери. В этом нет ничего невероятного, т. к. отвращение

Сальери к немецким мастерам и особенно к Моцарту, „который его ставил в тень“ — по словам Ансельма Хюттенбреннера — всем известно. Но первым толчком к разрыву послужило во всяком случае то „весьма похвальное“ свидетельство, которое должно было серьезно огорчить Шуберта, когда попало в его руки. Размолвка между Шубертом и его учителем произошла во второй половине 1816 года, приблизительно в августе. Таким образом, когда Сальери справлял 16 июня пятидесятилетие своего пребывания в Вене, Шуберт принимал еще в нем деятельное участие. Сальери долго и заботливо подготовлял это торжество. Оно произошло, собственно, на несколько лет раньше времени. Хотя по рекомендации своего учителя Флориана Гассмана [1]) он уже с 1766 г. принимал участие в камерных собраниях императора Иосифа,—тем не менее должность при дворе получил только 7 февраля 1774 г., после смерти Гассмана. По случаю празднования своего юбилея Сальери надеялся наконец получить какой-нибудь орден. Когда он послал приглашение на это торжество придворному „музик-графу“ Иоганну Фердинанду фон Куэрштейн, то подписался на нем весьма тонко: „капельмейстер и кавалер ордена почетного легиона“. Намек подействовал. На торжестве на него была возложена обергофмейстером князем Траутмансдорфом в присутстви придворного „музик-графа“ и членов императ. капеллы „большая почетная медаль с цепью“. После этого он продирижировал в дворцовой капелле своей мессой. Вечером у него на квартире состоялся, в присутствии многочисленной публики, концерт его учеников. Молодые композиторы должны были явиться для этого случая со специальными сочинениями, Сальери же сам аккомпанировал певцам и певицам. Были исполнены сочинения Добльхофа, Вейгля, Штунца, Ассмайера и Шуберта [2]). Гуммель и Мошелес [3]) находились в это время в концертной поездке, но тем не менее прислали свои композиции. Один Бетховен держался от всего этого в стороне.

Проведением своего юбилея честолюбивый Сальери был чрезвычайно удовлетворен. „Венская газета“ через три дня писала о „знаменитом у нас и за рубежом“ Сальери, о его „верной пятидесятилетней службе при высочайшем дворе“ и не утаила, что в предыдущем году он был произведен королем Франции в кавалеры почетного легиона и назначен почетным членом Французской Академии наук и искусств. Шуберт приготовил к этому торжеству „Подношение к пятидесятилетнему юбилейному празднованию императорско-королевского придворного капельмейстера Сальери“. Шуберт предложил Сальери на выбор несколько небольших работ: квартет для мужских голосов a cappella и терцет с сопровождением фортепиано на те же слова; последний был написан вероятно только потому, что исполнение квартета без сопровождения по каким-то

---

[1]) Гассман (1729—1774)—ученик падре Мартини (1706—1784) в Болоньи, очень ценился в Вене, как оперный и церковный композитор.

[2]) Из поименованных лиц известности в свое время достигли лишь Вейгль (1766—1846)—опера „Швейцарская фамилия“ (1809), Штунц (1793—1859)—ряд итальянских опер, поставленных в Мюнхене, и Асмайер (1790—1862)—церковные сочинения.

[3]) Гуммель (1778—1837)—пианист и композитор для ф.-п., Мошелес (1794—1870)—пианист и выдающийся педагог.

причинам было невозможно. Кроме того, сюда входила ария с ф.-п. и „canon a tre“, канон на три голоса; тексты всех произведений принадлежали также перу Шуберта.

Вечером 16 июня Шуберт записал в своем дневнике: „Приятно и удовлетворенно должен себя чувствовать художник, окруженный своими учениками, видя, как каждый из них старается дать самое лучшее к празднованию его юбилея, слыша во всех этих композициях естественность выражения и свободу от всего странного (from aller Bizarrerie), что теперь преобладает у большинства композиторов. И мы должны быть исключительно благодарны одному из наших величайших немецких мастеров, удержавшему нас от этих причуд, смешивающих трагическое с комическим, приятное с отталкивающим, героизм с завываниями, священное с клоунадой, изображающих без различия человека в ярости вместо человека в любовном томлении, возбуждающих смех вместо благоговения. Эти причуды изгнаны из круга его учеников. Поэтому наблюдать чистую, светлую природу должно быть высочайшим удовлетворением для художника, который, сопутствуемый счастливой судьбой, научился познавать природу и сохранил эту естественность, несмотря на противоестественное окружение нашего времени“....

Такие слова написаны Шубертом в качестве ученика Сальери. Воззрения учителя проглядывают в них. Не может быть никакого сомнения в том, что под „причудами“, которые переворачивают все эстетические понятия, подразумевался Бетховен, ибо другого, кого можно было поставить на ряду с „величайшим немецким мастером“, среди живущих не было. Таким образом, в занятиях Сальери была определенная система. Он умел держать своих учеников подальше от „причуд“. Резкий отзыв о Бетховене несомненно соответствовал тогдашним мнениям Шуберта: он был достаточно честен, чтобы открыто высказывать свое мнение, и не раз, по утверждению Марии Благетка [1]), попадал в неприятное положение из-за своей прямоты. Дальше мы встретимся с примером Шубертовской откровенности по поводу „Эврианты“ Вебера.

Шубертовский резкий отзыв о Бетховене покажется менее странным, если мы примем во внимание отношение современников к глухому композитору. Достаточно вспомнить суждение Вебера по поводу c-moll-ной симфонии. Здесь следует привести также несколько слов крупнейшего немецкого поэта, чья личность нас особенно интересует потому, что он был в двадцатых годах с Шубертом в дружеских отношениях, а его эстетические суждения сильно отразились в воззрениях тогдашних любителей музыки, значит и в воззрениях Шуберта. Это был Грилльпарцер, писавший в 1834 году, что „вредное влияние Бетховена на артистический мир, несмотря на его высокое, не вполне оцененное значение“, заключается в следующем: „1. Страдает первое и существеннейшее требование музыканта—тонкость и правильность слуха — благодаря рискованным сочетаниям и часто примешиваемому вою и реву звуков. 2. Благодаря сверх-лирическим затеям понятие упорядочения и связности музыкальных частей настолько расширяется, что пропадает в общей структуре произведе-

[1]) Известная пианистка и композиторша (1811—1887).

ния. 3. Частые отступления от правил делают их как бы лишними, в то время, как на самом деле они являются выражениями здравого и непредубежденного разума и, как таковые, совершенно неоценимы. 4. Бетховен пристрастно заменяет стремление к красоте стремлением к интересному, к сильному, к потрясающему и к опьяняющему,— а для такой подмены музыка как раз самое неподходящее из всех искусств".

16 июня в своем дневнике Шуберт оформил свои юношеские воззрения на искусство. На следующий день он сделал такую более ценную запись: „Сегодня я сочинял в первый раз за деньги. Именно кантату на слова Дрекслера ко дню именин господина профессора Ватрот. Гонорар сто флоринов". Эта „золотая страница" музыкального искусства открывалась ему к сожалению не часто.

Во всяком случае, эта кантата тождественна с так называемой „Prometheus-Cantate" для хора, солистов и оркестра, произведением, текст и музыка которого пропали. Исполнение кантаты в саду жилища профессора имело такой успех, что через несколько дней в Венской театральной газете появилось стихотворение „Францу Шуберту",—первое стихотворное прославление гениального композитора, написанное одним из студентов, который присутствовал на торжестве. „Императорско-королевский придворный издатель" Зоннлейтнер, соучредитель Венского Музыкального Общества (Musikverein), предлагал это произведение для концертов Общества, но безуспешно, так как „о таком молодом, еще неизвестном композиторе" ничего не хотели знать. Однако, Кантата дожила до трех исполнений в 1819 году: одно в частном доме адвоката Игната Зоннлейтнера, другое в Иннсбруке под управлением Генсбахера [1]) и третье в одном из монастырей Нижней Австрии. После этого партитура пропала. Другим сочинением на определенное событие была написанная в сентябре 1816 г. кантата в честь Иосифа Шпендоу. Рукопись носит пометку „Кантата проф. Хохэйзеля. Сентябрь 1816". Фердинанд Шуберт издал ее клавираусцуг в 1830 г. у Диабелли под заголовком: „Кантата; выражение чувств Вдовьего Дома венских школьных работников своему основателю и председателю". С музыкальной стороны эта вещь, написанная для солистов, хора и оркестра, не представляет ничего примечательного и своеобразного.

Описываемый год снова был богат и церковными произведениями. Главным сочинением следует назвать законченную в июле мессу C-dur. Она появилась в 1826 году под заглавием: „Месса в C-dur для 4-х голосов, 2-х скрипок, 2-х гобоев или кларнетов, 2-х труб, литавр, виолончели, контрабаса и органа. Михаилу Хольцеру на добрую память посвящена Францем Шубертом". Месса не имела первоначально ни духовых инструментов, ни литавр. Трубы и литавры вписал Шуберт дополнительно в рукописную партитуру. Позже прибавленные деревянные духовые задуманы ad libitum. Два года спустя после опубликования мессы Шуберт написал для нее другое „Benedictus"—для хора—вместо первоначального сопрано-соло. В дополнение к C-dur'ной мессе было задумано простое „Tantun ergo [2])

[1]) Композитор Иоганн Генсбахер (1778—1844) был вместе с Вебером и Мейербером учеником известного теоретика аббата Фоглера (1749—1814).

[2]) Строфа одного из древних церковных гимнов.

для хора, оркестра и органа, посвященное г. Михаилу Хольцеру Фр. Шуберт. Август 1816". Влияние Моцарта обнаруживается в церковной музыке Шуберта особенно сильно. Больше всего оно заметно. в „Stabat Mater" в F-dur, написанной 28 февраля 1816 г. на немецкий текст Клопштока.

На февраль этого года приходится еще сочинение „Salve regina", которое издано в 1859 г. под заглавием „Гимн святой богородице для сопрано, альта, тенора и баса с сопровождением оркестра. Франца Шуберта. Посвящено достопочтенному Художественному Обществу „Hesperus" на память о его высоком воодушевлении Шубертовской музыкой Фердинандом Шубертом, директором императорской королевской нормальной и реальной школы св. Анны (братом усопшего композитора)". В партитуре указано сопровождение „Organo". Очень может быть, что оно написано Фердинандом Шубертом, т. к. эта пьеса может быть исполнена и хором à capella. Кроме этого, сочиненного 21 февраля, „Salve regina" на немецкий текст, в этом же месяце появилась и латинская „Salve regina". Шуберт написал эту вещь на оставшихся свободными трех листках, относящихся к „Stabat Mater". Такая, легко исполнимая церковная музыка, всегда с удовольствием исполнялась в Лихтентале.

„Magnificat" [1]) для солистов, хора и оркестра помечен 25 сентябрем. Это сочинение распадается на части; за фугированным хоровым отделом следует andante для голосов соло, к нему снова примыкает хор.

Как последнее церковное произведение 1816 г. следует упомянуть Offertorium, которое вероятно возникло в это время. Надпись на рукописи гласит: „Ария с кларнетом для г. Допплера".

Внешнее сходство автографа с таким же в C-dur'ной мессе и „Tantum ergo в C" позволяют заключить об одном и том же времени возникновения.

Незначительно число маленьких светских хоров. Помимо уже упомянутых сочинений по определенным поводам, к марту относится набросок кантаты „Die Schlacht" (Битва) Шиллера, к маю „Naturgenuss" (Наслаждение природой) Маттисона для четырех мужских голосов с сопровождением фортепиано или гитары, „Trinklied im Mai" (Майская застольная песня) Гольти для трех мужских голосов. В июне написан хор „An die Sonne" (К солнцу)—Уца, для четырех голосов с сопровождением ф.-п., и „Chor der Engel" (Хор ангелов) из Гётевского „Фауста" для смешанного хора a capella, а в ноябре „Der Geistertanz" (Танец духов)—Маттисона для четырехголосного мужского хора.

Музицирование в доме отца Шуберта привлекало своим прекрасным исполнением и серьезным отношением участников все новых и новых друзей музыки. Скоро явилась возможность исполнять квартетные переложения Гайдновских симфоний и других вещей двойным составом. В виду тесноты Шубертовской квартиры маленький любительский оркестр перебрался в более обширное помещение купца Фришлинга. Здесь могли быть исполнены осенью

---

[1]) Песнопение католической вечерни.

1815 г. маленькие симфонии Плейеля[1]), Розетти[2]), Гайдна и Моцарта, т. к. все прибавлялись исполнители. В конце 1815 г. нашли наконец еще более подходящее помещение у оркестрового музыканта Ходвига, где и пробыли три года. В то время любители музыки не чуждались еще духовых инструментов, и не было еще явного предпочтения к общедоступному фортепиано, а кроме того профессионалы в то время еще не считали ниже своего достоинства сидеть за одним пультом с любителями;—поэтому кружок скоро был в состоянии успешно произвести обширный обзор разнообразной оркестровой литературы. Брались за увертюры Керубини, Спонтини[3]), Кателя, Мегюля, Буальдье, Вейгля и Винтера, трудились над более крупными симфониями Гайдна, Моцарта, Кроммера, Ромберга[4]) и других. Даже не боялись заглянуть в мир мыслей „сумасшедшего" музыканта, который назывался Бетховеном. Раскладывали по пультам его I или II симфонию. Перед „Eroik'ой" этих простых любителей постоянно удерживал бессознательный благоговейный ужас или сознание собственных слабых сил.

Конечно, исполнялись и оркестровые вещи самого Франца Шуберта. Особая честь для участвующих была в том, что среди них находился этот молодой помощник учителя, который „умел сочинять такие красивые вещи". Первая оркестровая пьеса 1816 г. во всяком случае превысила возможности маленького оркестра. Это была четвертая симфония—„трагическая". „Симфония in c-minor" стоит на ее заглавном листе, а направо вверху „Апрель 1816. Франц Шуберт mpia" (mpia—сокращенное manu propria, т. е. собственной рукой). Только позже, вероятно по окончании ее, он прибавил слово „трагическая". Шуберт окончил эту симфонию 26 апреля. 2-го декабря 1860 г. вторая часть была впервые исполнена в виде симфонического фрагмента в публичном концерте в Вене, и даже теперь, по истечении столетия после своего возникновения, трагическая симфония все еще не сделалась общественным достоянием музыкального мира.

В сентябре этого же 1816 года Шуберт начал свою пятую симфонию B-dur. Она более соответствовала исполнительским возможностям любительского оркестра, т. к. была написана без труб и литавр. Для любительского оркестра по всей вероятности предназначалась и написанная в сентябре увертюра B-dur. Она представляет также мало индивидуальных особенностей, как и „Konzertstück" для скрипки с сопровождением струнного квартета, 2-х гобоев, 2-х труб и литавр.

Сентябрем помечена также первая часть трио для скрипки, альта и виолончели. Вторая часть, andante sostenuto, тоже была

[1]) Игнат Плейель (1757—1831)—плодовитый и популярный в свое время композитор, муз. издатель и, вместе с сыном, основатель существующей до наших дней фортепианной фабрики в Париже.

[2]) Франц Розетти, собств. Рёсслер (1750—1792)—выдающийся композитор симфонической и камерной музыки.

[3]) Гаспаро Спонтини (1774—1851)—знаменитый итал. оперный композитор („Весталка", 1807. „Ф. Кортец", 1809), Шарль Катель (1773—1830)—известный оперный композитор („Семирамида", 1802) и музыкальный деятель эпохи Великой Революции. Данные о других, здесь названных композиторах, приведены были выше.

[4]) Андреас Ромберг (1767—1821)—скрипач и композитор.

начата, но не окончена. Следующий месяц принес Adagio и Rondo concertant для ф.-п. с сопровождением скрипки, альта и виолончели. Это технически эффектная общедоступная музыка.

В начале года возникли три, изданные впоследствии под ор. 137, маленькие сонаты для ф.-п. и скрипки—D-dur (март), a-moll и g-moll (апрель). Из инструментальных композиций к этому году относятся еще несколько фортепианных пьес: „Trauerwalzer" (Скорбный вальс), „8 Ländler" [1] (12 февраля), два менуэта (22 февраля) и „6 Ecossaisen" (Май). На манускрипте экосезов стоит пометка: „сочинено под арестом в моей комнате в Эрберге. Май", а в конце „Слава богу!" Под „арестом" подразумевается вероятно шутка, которую подстроили над Шубертом его товарищи Виттечек, Майерхофер и Шпаун, проживавшие тогда по Erberggasse 97.

В это же время Шуберт снова начал поглядывать на сцену. Только непреоборимой жаждой получить доступ на подмостки можно объяснить то, что он взялся за такой совершенно нелепый текст, как сочиненное каким-то неизвестным студентом либретто оперы в 3-х актах под заглавием „Порука" („Die Bürgschaft"). Может быть ему внушило уважение то обстоятельство, что либретто походило на Шиллеровскую балладу. Два акта с четырнадцатью музыкальными номерами сочинены им полностью. После второго номера третьего акта он оставил работу. Партитура содержит только одну дату—2 май 1816.

В июне Шуберт принимал участие в одном домашнем музыкальном вечере. По этому случаю мы читаем в его дневнике: „Светлый, чистый, радостный день останется у меня в памяти на всю жизнь. Как будто вдали еще звучат чарующие звуки моцартовской музыки. Как невероятно сильно и в то же время нежно проникают они глубоко в сердце благодаря мастерской игре Шлезингера. Этих прекрасных впечатлений не сможет стереть ни время, ни обстоятельства; они остаются у нас в душе и влияют благотворно на наше существование. Они указывают нам во тьме этой жизни светлые, чистые, прекрасные дали, на которые мы уверенно взираем. О, Моцарт, бессмертный Моцарт! Как много, как бесконечно много таких благотворных представлений о более светлой, лучшей жизни оставил ты в наших душах.—Этот квинтет является пожалуй одним из величайших среди его мелких пьес.—И я тоже должен был что-нибудь исполнить по этому случаю. Я играл вариации Бетховена, пел Гётевскую „Безудержную любовь" и „Амалию" Шиллера. Безраздельный успех принадлежал первой, меньший—второй. Хотя я сам считаю „Безудержную любовь" более удачной, чем „Амалию", тем не менее не могу скрыть, что Гётевский музыкально-поэтический гений много способствовал успеху.—Там же познакомился я с mademoiselle Jenny, исключительной, законченной пианисткой, но все же кажется, что у нее не хватает в некоторой степени подлинного, чистого выражения".

Неутомимая энергия Шуберта оставляла ему мало времени для отдыха. Кроме ежедневной службы в школе, он должен был еще давать уроки музыки за ничтожное вознаграждение, чтобы улучшить

---

[1]) Ländler—разновидность вальса.

свои скудные доходы. Музыкальное творчество не оставляло после этого времени для бесед с друзьями или прогулок. Что-либо подобное было редким событием, как это видно из дневника от 14 июня:

„После нескольких месяцев снова вышел я как-то на вечернюю прогулку. Вряд ли можно найти что-либо более приятное, чем прогулка после знойного летнего дня за город; поля между Währing'ом и Döbling'ом кажутся специально созданными для нее. В неясных сумерках, в обществе брата Карла, мне было так приятно на душе...“

Под 8-м сентября мы находим целый ряд отрывочных мыслей:

„Человек подобен мячу, которым играют случай и страсть. Эта фраза кажется мне замечательно правильной. Я часто слышал такие слова: Весь мир подобен сцене, где каждый человек играет одну какую-нибудь роль. Одобрение и порицание последуют в другом мире.—Однако роль дана, в том числе и нам, и кто может сказать, хорошо или плохо мы ее исполним!—Плох тот режиссер, который дает своим артистам такие роли, которых они не в состоянии сыграть.. Природное дарование и воспитание определяют дух и чувство человека. Сердце является властителем, дух должен им быть. Берите людей такими, каковы они на самом деле, а не такими, каковы они должны быть... Счастлив, кто найдет истинного друга. Еще счастливее тот, кто в своей жене найдет истинную подругу... Мужчина переносит несчастье без жалоб, но переживает его тем тяжелее.—Для чего бог дал нам сочувствие?.. Легкий ум, легкое сердце. Слишком легкий ум таит зачастую слишком тяжелое сердце... Сильнейшей противоположностью искренности людей друг к другу является городская вежливость. Величайшее несчастие мудреца и величайшее счастье идиота основываются на приличии... Сейчас я больше ничего не знаю. Завтра я конечно опять буду знать кое-что. Откуда исходит это? Неужели мой дух тупее сегодня, чем завтра утром, когда я еще сонный?—Почему мой дух не работает, когда тело спит?—Конечно, он уходит гулять?—Ведь спать-то он не может?..“

Больше самостоятельности, чем в афоризмах, высказывает Шуберт в своих песнях 1816 года. Он остается верен своей манере обрабатывать друг за другом целый ряд текстов одного и того же поэта, и остается только удивляться, как он безошибочно находит для каждого автора соответствующий тон.

15 января появились две простые куплетные песни „An die Natur“ (К природе) Штольберга и „Lied“ (Песня) де ла Мотт-Фуке. На тот же месяц приходятся еще только две обработки „Klage“ (Жалобы) Гольти, из которых вторая по правдивости выражения на много превосходит первую. Шуберт часто достигает больших эффектных результатов благодаря незначительным изменениям—свидетельство того, как кропотливо и заботливо взвешивал он каждый нюанс.

В феврале находим мы снова Оссиановские песни „Der Tod Oskars“ (Смерть Оскара) и „Cronnan“. От 10 февраля сохранился фрагмент из песни Оссиана „Lorma“. На следующий день появилась одна из ранних обработок, весьма похожая по характеру на стихи

Салиса „Das Grab“ (Могила), 13-го „Ritter Toggenburg“ Шиллера, а 24-го датирована „Morgenlied“ (Утренняя песня) и „Abendlied“ (Вечерняя песня) неизвестного поэта.

Март оказался обильнее. Вначале снова поставляет тексты Шиллер, „которого трудно класть на музыку“. „Der Flüchtling“ (Беглец)—18 марта, хорошо сделанный в смысле декламации, „Laura am Klavier“ (Лаура за клавиром), претерпевшая два варианта, и „Des Mädchens Klage“ (Жалоба девушки), пленяющая своим волнообразным аккомпаниментом. Шиллеровские „Die vier Weltalter“ (Четыре века) написаны в куплетной форме с одинадцатью повторениями. Вторым поэтом марта является Салис. Из его песен только одна—„Die Einsiedelei“ (Отшельничество)—приобрела своеобразное музыкальное воплощение. Другие достаточно перичислить: „Pflügerlied“ (Песнь пахаря), „Gesang an die Harmonie“ (Песнь гармонии), „Die Wehmut“ (Скорбь), „Der Entfernten“ (Отсутствующей), „Fischerlied“ (Песнь рыбака) и от 27 марта „Der Herbstabend“ (Осенний вечер) и „Lied“ (Песнь), получившая в апреле еще одну, отличающуюся лишь тональностью, обработку.

„Lebensmelodien“ (Мелодии жизни) Шлегеля приходятся тоже на март. Тот же поэт открывает ряд песен в апреле — „Sprache der Liebe“ (Язык любви) и „Die verfehlte Stunde“ (Потерянный час). Месяц трагической симфонии мало способствовал лирике. В это время появились „Abschied von der Harfe“ (Прощание с арфой) Салиса, „Daphne am Bach“ (Дафнис у ручья) и „Stimme der Liebe“ (Голос любви) гр. Штольберга и песни на слова Маттисона—„Entzückung“ (Восхищение), „Geist der Liebe“ (Дух любви), „Klage“ (Жалоба), „Stimme der Liebe“ (Голос любви) (29 апреля) и „lulius und Theone“ (Юлий и Теона) (30 апреля).

Май стал месяцем Гольти. Его одинадцать стихотворений получили музыкальное оформление. Это—„Klage“ (Жалоба) (12 мая), „Frühlingslied“ (Весенняя песнь), „Auf den Tod einer Nachtigall“ (на смерть соловья) „Die Knabenzeit“ (Отрочество) и „Winterlied“ (Зимняя песнь) (13 мая); „Minnelied“ (Любовная песнь), „Die frühe Liebe“, (Ранняя любовь), „Blumenlied“ (Песнь цветов), „Der Leidende“ (Страдалец) в двух обработках, „Seligkeit“ (Блаженство) и „Erntelied“ (Песня жатвы).

Июльские песни возглавил Клопшток. Грандиозно изложено „Das grosse Halleluja“. Эта обработка во всяком случае представляет эскиз к первому изданию, которое появилось, как трехголосный женский хор с сопровождением ф.-п. У автора „Мессии“ Шуберт выбрал еще „Schlachtgesang“ (Песнь битвы), „Die Gestirne“ (Звездный мир) и „Edone“ (Эдона). За Клопштоком следует маленький поэт Уц с пятью песнями—„Die Liebesgötter“ (Боги любви), „An den Schlaf“ (Ко сну), „Gott im Frühling“ (Бог в весне), „Der gute Hirte“ (Добрый пастырь), „Die Nacht“ (Ночь). Достойным заключением месяца явились две сходные обработки Майерхоферского „Fragment aus dem Äschylos“ (Отрывок из Эсхила).

К песням июля и августа относятся „An die untergehende Sonne“ (К заходящему солнцу) Козегартена (начато в июле, окончено в мае 1817), „An mein Clavier“ (Моему клавиру) Шубарта и его же „Grablied auf einen Soldaten“ (Песнь на смерть солдата), „Freude

der Kindejahre" (Радость детства) (Кёпкен), „Das Heimweh" (Тоска по родине) (Хелль), и „Aus Diego Manzanares". 7-го августа написаны „An den Mond" (К луне) (Гольти), „An Chloen" (К Хлое), „Hochzeitlied" (Свадебная песнь), „In der Mitternacht" (В полночь), „Trauer der Liebe" (Печаль любви) и „Die Perle" (Жемчуг) (Якоби) и одна баллада Майерхофера „Liedesend" (Конец песни), вторая обработка которой появилась в следующем месяце.

Сентябрь был снова настоящим месяцем песен. „Музыкально-поэтический гений" Гёте давал тон всему. На первом месте должны быть поставлены „Gesänge des Harfners" (Песни арфиста). Они были изданы позже в почти неизменном виде под ор. 12, „посвященные епископу И. Н. Данкесрейтхер". Только одна из них приняла другой вид, именно—„Wer nie sein Brot" (Кто никогда не ел своего хлеба в слезах). Эта песня подверглась в сентябре 1816 г. трем резко отличным друг от друга обработкам. Последняя из них—известная теперь—чудесная волнующая жалоба. Две другие песни, „Wer sich der Einsamkeit ergibt" (Кто предается одиночеству) и „An die Thüren will ich schleichen" (Я хочу подкрасться к дверям), приобрели одновременно окончательный вид. Гёте в дальнейшем продолжал быть главным источником текстов, — мощно захватывающая, полная полета песня „An Schwager Kronos" (К зятю Кроноса), беспечные строфы „Der König in Thule", „Jägers Abendlied" (Вечерняя песнь охотника) и две обработки „Lied der Mignon" (Песнь Миньоны); эти последние значительнее, чем более ранние варианты, но все еще они не удовлетворили Шуберта. 10 лет спустя создал он соответствующую музыку на этот текст.

Кроме Гётевских песен сентябрь принес еще „Lied des Orpheus, als er in die Hölle ging" (Песнь Орфея, когда он спустился в ад) Якоби в двух вариантах, „Abschied" (Прощание) Майерхофера, его же „Rückweg" (Обратный путь) и „Alte Liebe rostet nicht" (Старая любовь не ржавеет) и К. Пихлера „Der Sänger am Felsen" (Певец у скалы) и „Lied" (Песнь).

В октябре Шуберт написал песню, которая в свое время, наравне с „Лесным царем" способствовала быстрейшему распространению его известности; это—всемирно-знаменитый „Der Wanderer" (Скиталец). Стихотворение это было напечатано в первый раз в 1808 с пометкой „музыка Цельтера". Заглавие гласило: „Der Fremdling" („Чужестранец"). Автором был Г. П. Шмидт, в первом собрании стихов которого—„Песни Шмидта из Любека"—это стихотворение напечатано полностью. Шуберт нашел текст в собрании: „Стихотворения для искуссных декламаторов, изданные Дайнхардштейном" (1815). Оно называлось „Der Unglückliche" („Несчастный") и значительно отличалось от оригинала. Автором был назван „Вернер". Шуберт написал песню в двух незначительно отличающихся вариантах и озаглавил ее „Вернер"; он часто придавал своим песням в виде надписей имена поэтов-авторов.

К октябрю относятся еще и четыре песни на слова Майерхофера—„Der Hirt (пастух), „Lied eines Schiffert an die Dioskuren" (Песнь моряка Диоскурам), мелодичная „Geheimnis" (Тайна), которая начинается в D-dur'e, а оканчивается в F-dur'e.

Ноябрь принес несколько мастерских лирических пьес—знаменитую „Wiegenlied“ (Колыбельная) и „Am Grabe Anselmos“ (У могилы Ансельма) (Клаудиуса), „Abendlied der Fürstin“ (Вечерняя песня княжны) (Майерхофера) и „Am Bach in Frühling“ (Весной у ручья) (Шобера). Кроме „Herbstlied“ (Осенняя песня) Салиса в этом месяце написаны еще только песни на тексты Клаудиуса: „An einer Quelle“ (К источнику), „Bei dem Grabe meines Vaters“ (У могилы отца), „An die Nachtigall“ (Соловью), „Abendlied“ (Вечерняя песнь), „Phidile“ и „Lied“ (Песнь), в двух различных обработках.

Из декабрьских песен заслуживают внимания „Alinde и „An die Laute“ (Лютне) Рохлица. Маттисон представлен двумя песнями „Skolie“ и „Lebenslied“ (Песнь жизни), композиция которых оставляет почти моцартовское впечатление. „Leiden der Trennung“ (Страдания разлуки) и „Licht und Liebe“ (Свет и любовь), дуэт для сопрано и тенора с сопровождением ф.-п. на слова Коллина, и наконец итальянская ария из „Didone“ Метастазио являются последними песнями 1816 года.

Среди длинного ряда поэтов этого года находим мы имя Франца Шобера. Он родился в 1796 году в Торупе (Швеция). Когда в 1802 году умер отец,—мать с детьми вернулась в свой родной город Вену. Молодой Шобер начал с осени 1809 года посещать гимназию в Кремсмюнстере. Уже семнадцати лет услышал он в Линце в семействе Шпаунов некоторые песни Шуберта, которые пробудили в нем страстное желание познакомиться и подружиться с замечательным лириком. Он вернулся в 1815 г. в Вену, чтоб начать занятия в высшей школе; скоро после этого он отыскал при помощи Шпауна „помощника учителя“. Шобер нашел Шуберта за исправлением ученических тетрадок с задачами. Вскоре они сделались близкими.

Когда Шобер покинул Вену, Шуберт писал ему в 1823 г. в Бреслау: „Тебя, милый Шобер, тебя я никогда не забуду, так как тем, чем ты был для меня, никто другой, к сожалению, быть не может“. Шпаун удостоверяет также, что Шобер был „в высшей степени способен к искусству“ и что Шуберт „заключил с ним впоследствии сердечную дружбу, которая не осталась без влияния на композитора“. Таким образом, мы видим, что круг друзей Шуберта безпрестанно расширялся. Если скромному Венскому мастеру песен тогда еще было отказано в громкой славе среди масс, то в своем тесном кружке он находил столько любви, понимания и восторга перед своими произведениями, что недостающее ему признание большого света причиняло сравнительно мало боли.

1817-й год начался мало благоприятными предзнаменованиями. К служебным обязанностям народных учителей прибавили еще одну новую тяготу. Указ от 2 декабря 1816 года декретировал, что для оставивших народные школы 12-летних учеников и учениц должны быть введены по воскресеньям или субботам после обеда двухчасовые повторительные занятия. Еще одна причина, почему Шуберт относился к „бонзам“ далеко не радушно. Несмотря на это, он не потерял бодрости духа. В этом году он написал свою сороковую Гётевскую песню. Друзья Шуберта—Майерхофер, Шпаун и Шобер—уговорили его послать избранные песни маститому автору стихо-

творений в Веймар. Застенчивому помощнику школьного учителя конечно никогда и во сне не снилось завязать сношения с „его превосходительством господином тайным советником фон Гёте“. Но друзья возлагали на это как раз большие надежды, а предположение, что публика узнает, что его песни находятся в руках горячо-почитаемого поэта, автора „Лесного царя“, скоро стало и для Шуберта очень заманчивым. Таким образом он тщательно переписал тетрадь с красивейшими из своих песен на слова Гёте. Конечно „Erlkönig“ был помещен здесь очень благоразумно с аккомпанементом восьмыми, чтоб не сразу ударить по нервам старого сановника громом триолей. Шпаун принял на себя дипломатическую сторону дела. Он обратился 17 апреля 1817 года к Гёте с чрезвычайно почтительным посланием и умолял его принять посвящение этой тетради, за которой могут последовать еще семь следующих.

„Содержащиеся в настоящей тетради произведения положены на музыку девятнадцатилетним композитором по имени Франц Шуберт, которому природа предоставила с нежнейших детских лет решительные способности к искусству звуков и которого Сальери, этот Нестор среди композиторов, довел с бескорыстной любовью к искусству до прекрасной законченности. Всеобщее одобрение, высказанное молодому художнику, как за его настоящие песни, так и за остальные многочисленные композиции строгими судьями в искусстве, а также и диллетантами, не только мужчинами, но равно и дамами, и общее желание его друзей—побудили наконец скромного юношу начать свое музыкальное поприще изданием некоторой части своих композиций. Автор покорнейше просит позволения посвятить это собрание Вашему превосходительству, чьим прекраснейшим творениям он обязан не только тем, что они составляют бóльшую часть сборника, но, главное, и своим художественным развитием в подлинного немецкого певца. Сам он слишком скромен, чтобы придавать своим произведениям большие достоинства, чтоб представить их такой высоко-знаменитой личности, чье имя известно везде, куда только проникает немецкий язык; он не имеет мужества сам просить Ваше превосходительство об этой большой милости, поэтому я, один из его друзей, проникнутый его мелодиями, отваживаюсь просить об этом от его имени Ваше превосходительство. Мы позаботимся, чтобы издание было достойно такой ожидаемой от Вас милости.

Я воздерживаюсь от дальнейшего восхваления этих песней, они должны сами говорить за себя... Если молодой художник будет счастлив найти одобрение от того, чье внимание для него дороже любого мнения во всем мире, то я осмеливаюсь просить милостиво уведомить меня двумя словами о просимом одолжении“.

Попытка венских друзей оказалась совершенно неудавшейся. Они не получили никакого ответа. Гёте часто упрекали за это, но не вполне по заслугам. Шпаун заметил, что пианист, который стал бы исполнять эти песни, должен был обладать тонким вкусом и техникой. Имел ли Гёте в своем распоряжении такого пианиста? Композиторы, которые бывали у Гёте в доме, думали всецело и исключительно только о своих собственных сочинениях. Кто из них принял бы на себя беспристрастное исполнение неслыханно новых пьес неизвестного молодого венца? Зависть к дерзко ворвавшемуся

не дала бы образоваться у окружавших Гёте справедливой оценки гениального юноши. И кроме того: шестидесятивосьмилетний поэт имел много поводов к недоверчивому приему всего того нового, что ежедневно притекало в его дом, была ли то литература, живопись или музыка. Кроме того и музыкальные познания Гёте не были на большой высоте; он не мог самостоятельно заниматься музыкой и разбираться в ней. Цельтер и Рейхардт всецело роководили его вкусом. По их и его музыкальным понятиям, едва ли Шубертовские песни могли казаться достаточно „красивыми". Во всяком случае Гёте так и не сумел оценить величайшего композитора песен на свои стихи.

Друзья Шуберта выработали, в ожидании ответа из Веймара, определенный план. Были приготовлены для опубликования восемь тетрадей: № 1 и 2 песни Гёте, № 3 Шиллера, № 4 и 5 Клопштока, № 6 Маттисона, Гольти и других и № 7 и 8 песни Оссиана. Заботливо переписанный Шубертом сборник, который он сам обозначил, как „вторую тетрадь", содержал двенадцать песен Гёте: „Sehnsucht" (Томление), „Werkauft Liebesgötter" (Кто купит богов любви), „Trost in Tränen" (Утешение в слезах) „Der Gott und die Bajadere" (Бог и баядерка), „Nachtgesang" (Ночная песня), „Sehnsucht" (Томление), „Mignon" (Миньон), „Bundeslied" (Песнь союза), „Tischlied" (Застольная песнь), „An den Mond" (К луне), „Der Rattenfänger" (Крысолов) и „Der Sänger" (Певец). От Гёте ждали только ответа на первую тетрадь, чтобы тотчас отправить ему вторую. Но ожидания были напрасны, и вторая тетрадь осталась лежать в Вене. Когда один из товарищей Шуберта по школе, Макс Левенталь, во время поездки по Франции и Англии посетил 20 октября 1822 г. Гете, в беседе выяснилось, что „царь поэтов" даже не знал о Шубертовских композициях на свои стихотворения. Когда, спустя 13 лет, Вильгельмина Шрёдер-Девриент [1]) пела у Гёте „Лесного царя", он вспомнил, что песню эту „как-то давно слышал, но она ему ничего не сказала; исполненная же таким образом, композиция принимает явственный образ" сказал певице, поцеловав ее в лоб. Таким образом, знакомство между Гёте и Шубертом осталось „платоническим".

В том же 1817 году Шпаун отправился в Лейпциг в издательство Брейткопф и Гертель, чтобы похлопо ать о „будущем издании", о котором упоминалось в послании к Гёте. Он представил, как пробную вещь Шубертовской музыки, „Лесного царя". Хотя Шпаун оставил адрес своей квартиры, чтобы можно было переслать ответ, лейпцигское издательство странным образом почувствовало за этим предложением какую-то авантюру. Оно подумало о злоупотреблении именем Франца Шуберта [2]) в Дрездене и поэтому переслало ему „Лесного царя" и просило о разъяснении. И этот замечательный экземпляр филистера, который, в сознании собственного достоинства, считал себя единственным лицом, носящим фамилию Шуберт, призванным для композиции, ответил следующим образом: „Я никогда не сочинял кантаты „Лесной царь", но постараюсь разузнать, кто

[1]) В. Шрёдер-Девриент (1804—1860—знаменитая немецкая оперная и концертная певица.

[2]) Франц Антон Шуберт (1768—1824)—„королевский концертмейстер и музыкальный деректор".

переслал вам эту самодельщину, чтобы обнаружить ту личность, которая так злоупотребила моим именем“.

Таким образом и здесь друзья Шуберта, на пути популяризации его песен, не достигли цели. Однако они не пришли в уныние. Если не удалось в Лейпциге—можно было попытать то же самое и в Вене. Здесь надо было прежде всего найти певца, который взялся бы за песни неизвестного автора. Они сейчас же с подлинным юношеским пылом и в сознании правоты своих стараний пошли на все. Их выбор пал не на кого-либо иного, как на знаменитого оперного певца Иоганна Михаила Фогля.

Фогль, сын моряка в Штейере, родился в августе 1768 года. Осиротев с малых лет, он весьми лет был взят платным певчим мальчиком в приходскую церковь своего родного города. Его вокально-сценический талант проявился и развился уже в ранних летах. Маленькие представления и музыкальные пьесы, которые ставились учениками института, где учился Фогль, и собирали многочисленную публику ближайших районов, побуждали его и его товарища по занятиям, Франца Зюсмайера, к особенно активному участию. Позже Фогль изучал право и сделался чиновником. Зюсмайер же отдался музыке и скоро стал любимым учеником Моцарта. Затем он занимался у Сальери и сделался в 1792 г. капельмейстером в городском театре. По его побуждению Фогль решил начать театральную карьеру и 1 мая 1794 года дебютировал в придворной опере в Кертнер-театре; в этом же году Зюсмайер [1]) получил должность второго дирижера этого театра.

Фогль обладал обширным по диапазону баритональным тенором. Но особенно выделяла его среди коллег по театру высокая образованность, которая придавала его исполнению какой-то значительный отпечаток. Главная его сила лежала в художественной передаче исполняемого, которая всех заражала. В театре смотрели с уважением на „образованного“ певца, который в перерывах за кулисами читал греческих авторов. Шуберт позже назвал его как-то „греческой птицей (Vogel), которая порхает по верхней Австрии“.

Фогль был в зените своей славы, когда Шуберт и его компания попали на мысль завоевать его. Это было большое дерзновение. Но Шобер знал средство преодолеть затруднения. Он имел через своего тестя, оперного певца Иосифа Зибони, некоторые связи с театром и устроил так, что мог придти к Фоглю и рассказать ему с горячим воодушевлением о сочинениях Шуберта. Фогль отказался даже посмотреть песни. Он сказал, что пресыщен музыкой до ушей, что совершенно объелся ею и теперь мечтает лишь о том, чтобы забыть о ней, а не начинать новое знакомство. Он слышал сотни раз о молодых гениях, и всегда оказывался введенным в заблуждение. И с Шубертом, конечно, не будет ничего иного, пусть лучше оставят его, Фогля, в покое.

Шубертовские друзья были больно уязвлены этим отказом. Более спокойным остался сам композитор. „Я ожидал как раз такого ответа и нахожу его вполне понятным“ сказал он. Но Шобер

---

[1]) Зюсмайер (1766—1803) окончил по наброскам Моцарта и частью оркестровал его реквием.

продолжал добиваться до тех пор, пока Фогль, наконец, не пообещал зайти как-нибудь к нему на квартиру посмотреть „что там такое". Предоставим теперь слово Шпауну, бывшему очевидцем этого посещения:

„Фогль пришел к Шоберу в условленный час, полный достоинства, и, когда маленький и невзрачный Шуберт сделал ему какой-то неловкий поклон и пробормотал в замешательстве несколько несвязных слов о чести быть знакомым, Фогль несколько презрительно вздернул нос, так что начало знакомства показалось нам малообещающим. Наконец Фогль сказал: „Ну, что там у вас? Проаккомпанируйте мне" и при этом взял первый попавшийся лист, содержавший стихотворение Майерхофера „Augenlied" (Песнь глаз), красивую, чисто вокальную, но не глубокую песню. Фогль больше мычал про себя, чем пел, и сказал по окончании довольно холодно: „не плохо". Когда ему затем были проаккомпанировы песни „Memnon" (Мемнон) и „Ganymed" (Ганимед), которые он пел тоже вполголоса, он стал несколько приветливее, но все же расстался без обещания придти снова. При расставании он похлопал Шуберта по плечу и сказал: „В вас что-то есть, но вы слишком не комедиант, не шарлатан. Вы расточаете ваши мысли, не развивая их широко".

„С другими Фогль говорил об этом значительно милостивее, чем с нами. Когда ему попалась на глаза „Das Lied eines Schiffers an die Dioskuren" (Песнь моряка Диоскурам) Майерхофера, он сказал, что это прекрасная песня и что именно поэтому непонятно, как мог такой маленький человечек создать такую глубокую и зрелую вещь".

„Впечатление, произведенное на Фогля песнями Шуберта, было очень значительным; он теперь начал сближаться с нашим кружком без особых приглашений, он сам звал Шуберта к себе, проходил с ним песни и, как только заметил то громадное впечатление, которое его исполнение производило на нас, на самого Шуберта и на весь круг слушателей, он так увлекся этими песнями, что сделался пламеннейшим почитателем Шуберта. Теперь, вместо того, чтоб, как он говорил ранее, отказаться от музыки, он заново увлекся ею".

Шобер высказывается подобным же образом о впечатлении, произведенном Шубертовскими песнями на Фогля: „Он сначала сомневался, затем был соблазнен первой песней, „Augenlied" (Песнь глаз), и через несколько недель пел уже с удовольствием песни „Erlkönig" (Лесной царь), „Ganymed" (Ганимед), „Der Kampf (Битва) и „Der Wanderer" (Скиталец). Фогль, как исполнитель, был верен своему собственному изречению: „Недостаточно петь и исполнять правильно. Надо сделать так, чтоб другие поверили в то, что поешь".

Однажды Шуберт принес певцу несколько песен для просмотра к нему на квартиру. Фогль как раз был занят и попросил композитора зайти другой раз. Когда он спустя некоторое время сам просмотрел эти песни, одна особенно понравилась ему, но была для него слишком высока. Он стал ее транспонировать, после чего положил, ничего не говоря, через 14 дней Шуберту на пюпитр для аккомпанимента. Когда они исполнили эту пьесу Шуберт радостно воскликнул: „Смотрите-ка, это недурная композиция, чья она такая?"

Он позабыл свое собственное сочинение. У Фогля сложилось из-за этого ложное мнение, будто Шуберт пишет свои песни в состоянии ясновидения. Относящееся к этому место из дневника 1817 года указывает, что Фогль уже в первый год своего знакомства с Шубертом был убежденным и воодушевленным поклонником композитора. Не без основания говорит Франц Штоль в своих рукописных воспоминаниях, что Фогль „открыл Шуберта". Имя Фогля останется навсегда неразрывно связано с именем Шуберта. Его исполнительское искусство в то время, когда он был в полном расцвете своего дарования, выставляется современниками, как бесподобное. И Шуберт сам пишет в одном письме 1825 г. из Зальцбурга: „Искусство и та манера, с которой Фогль поет, а я аккомпанирую, то единство, которое мы представляем собой в такие моменты,—все это для публики нечто совершенно новое, неслыханное".

Шуберт не был таким пианистом, чтобы выступать в качестве виртуоза в многочисленных блестящих пьесах. Он был, как утверждает Хюттенбреннер, „вовсе не элегантный, но зато подлинный и вполне законченный пианист, который, оставаясь всегда точным в ритме, прекрасно аккомпанировал своим песням, а также, как и старик Сальери, свободно читал партитуры. Он преодолевал своими короткими, толстыми пальцами труднейшие из своих сонат. Он написал сонату в Cis-dur (?), которая была так трудна, что он сам не мог играть ее без остановок. Я разучивал ее целые три недели, и только тогда исполнил ее ему и некоторым друзьям. После этого Шуберт посвятил ее мне и переслал одному издателю, который все же вернул ее обратно с замечанием, что нельзя рассчитывать на распространение такой ужасно трудной вещи и что можно было бы ожидать только очень плохого сбыта ее".

Шпаун, художник Купельвизер и Гай присутствовали, когда однажды Шуберт в тесном дружеском кругу играл свою, написанную в 1822 г., фантазию C-dur, так называемую „Wanderer-Phantasie" (Фантазия-Скиталец). Он запнулся в последней части и гневно вскочил со словами: „Только дьявол может сыграть эту штуку!" Не безинтересно послушать мнения других современников об игре Шуберта. Карл Пинтерикс сообщает, что пальцы у Шуберта „бегали по клавишам на подобие мышей", а Антон Шиндлер[1]) называет Шуберта „образцовым пианистом". Шуберт должен был слыть в Вене порядочным пианистом. Это видно из одного письма, которое пишет придворная артистка София Мюллер в 1828 г. своему брату в ответ на посылку его собственного вальса: „Между прочим, ты должно быть хорошего мнения о моей руке. Какая аппликатура! Сами Боклет и Шуберт, Блахетка и Остер[2]), наши известнейшие пианисты, находят аккорды очень растянутыми".

Шуберт охотно играл в четыре руки. Партнером у него был одно время придворный сановник Иосиф Гроссе, который по свидетельству Шпауна был способным музыкантом, а позже Иосиф фон-Салау,

---

[1]) А. Шиндлер (1795—1864)—близкий знакомый Бетховена и первый биограф его (1840).

[2]) Карл Боклет (1801—1881)—скрипач и пианист, известный фортепианный педагог; о Блахетка см. выше.

ученик Гуммеля, который играл публично в Вене уже 9-летним ребенком. Самым любимым партнером Шуберта был Иосиф фон-Гай, с которым он познакомился приблизительно в 1817 году через Шпауна. С ним Шуберта связывало единство музыкальных переживаний. Они играли Шубертовские четырехручные сочинения, аранжировки бетховенских симфоний и многое другое. Особенно часто играли они вдвоем последние годы жизни Шуберта у Фогля, который женился в 1826 году, у Шобера, у Николая фон-Ласни и Карла Пинтерикса. Гай рассказывает, что „нежная, плавная, энергичная игра Шуберта, который исполнял Primo, четкая законченность, свободное толкование,—делали часы совместной игры полными удовольствия и незабываемыми. Добродушный Шуберт часто пускался при этом в забавные выдумки, делал иногда колючие замечания, которые всегда попадали в цель. С Гай позже случилось несчастье, вследствие паралича он не мог больше пользоваться двумя пальцами правой руки. Тем не менее он не оставлял фортепианной игры. Шуберт сам писал как-то в июле 1825 г., что он „не может вынести проклятых запинок, которые присущи даже выдающимся пианистам". И его радовало, когда однажды слушатели заявили, что „под его пальцами клавиши начинают петь".

„Музыкальные отзывы Шуберта", по свидетельству Хюттенбреннера, „были остры, коротки и убедительны; они попадали всегда в самую точку. Он походил этим на Бетховена, который иногда тоже был чрезвычайно едок. К Бетховену в это время Шуберт уже чувствовал сильнейшее уважение". Моцарт был для него прекраснейшим образцом оперного композитора: следовать за ним было его пламенным желанием. В свободные часы он играл также с большой жадностью оратории Генделя. В своем преклонении перед этим талантом он был единодушен с Бетховеном. Обычно при чтении партитур Шуберт играл верхние, а Хюттенбреннер нижние голоса. Часто при этом Шуберт восторгался: „Какие удивительно смелые модуляции! Не каждому и во сне является что-либо подобное!"—восклицал он. Любимый разговор Шуберта вращался постоянно вокруг Генделя, Моцарта и Бетховена. Его любимейшими произведениями были „Мессия" Генделя, „Дон-Жуан" и „Реквием" Моцарта и Бетховенские „симфония c-moll" и C-dur'ная месса.

По своей музыкальной продукции 1817 год был не таким изобильным, как предшествующий. Тем не менее Шуберту удались в области фортепианной композиции и в области песен произведения, принадлежащие к самым ценным в его творчестве. Для оркестра были сочинены три увертюры. Они предназначались для того храброго оркестрового коллектива, который так смело принимался за исполнение Шубертовских композиций. Первая увертюра сочинена в мае, обе других, D-dur и C-dur, во второй половине года. Они являются определенным подражанием итальянскому стилю. Оттого обычно задушевный Шуберт здесь танцует с чисто россиниевской легкостью. Когда однажды вечером Шуберт пришел с несколькими своими знакомыми на представление „Танкреда" Россини, то эти знакомые начали рассыпаться в восхвалении исполняемой музыки, особенно по поводу увертюры. Шуберт заметил в раздражении, что такую увертюру он может во всякое время вытрясти из рукава. Его пой-

мали на слове и заставили привести реальные доказательства этого утверждения. И молодой мастер исполнил это, не сопротивляясь.

Самым значительным из произведений этого года являются фортепианные сонаты. Они снова убеждают нас в неутомимости и систематичности Шубертовской работы. Если он улавливал где-либо новую музыкальную форму или новый жанр, то не успокаивался до тех пор, пока не использовал их в своем индивидуальном стиле. Таким образом, первые фортепианные сонаты этого года являются как бы упражнениями; одна из них, написанная в мае, в A-dur'е, другая, e-moll'ная, от „1 июня". После этого с Es-dur'ной сонаты ор. 122 начинается крутой подъем, который постепенно достигает высшей степени творческого напряжения.

Es-dur'ная соната, в начале которой имеется автограф, помеченный июнем, является благодарной данью Шуберта своим учителям, классикам. Теперь он уже нашел свой собственный фортепианный стиль и был способен идти собственной дорогой. В июле 1817 г. начал он новую сонату в fis-moll, от которой сохранились только отрывки первой части. Как эта, так и следующие большие сонаты этого года, в H-dur ор. 147 и a-moll ор. 164, базировались уже на звуковых возможностях появившегося в это время нового усовершенствованного рояля.

Маленьких фортепианных произведений в этом году немного. В феврале написаны „Drei Ecossaisen" и „12 Deutsche Tänze und 5 Ecossaisen", последний из которых носит пометку „на народную песню". В августе появились „Вариации. Тема Ансельма Хюттенбреннера из скрипичного квартета № 1 E-dur". На этот же месяц приходится еще одна соната для ф.-п. и скрипки A-dur, которая издана под ор. 162, а в ноябре появились два скерцо для рояля B-dur и Des-dur.

Хоровые светские композиции писались только для мужского ансамбля—в марте „Gesang der Geister über den Wassern" (Песнь духов над водами) (Гёте), „Lied im Freien" (Песнь на свободе) (Салис) и в декабре „Das Dörfchen" (Деревушка) (Бюргера).

Романсы снова занимают в этом году по количеству и качеству почетное место. В январе вокруг задушевной „Lob der Tränen" (Хвала слезам) (Шлегеля) группируется дюжина менее известных песен: „Der Schäfer und der Reiter" (Пастух и всадник) (де ла-Мотфуке́), „Frohsinn" (веселье), „Trost" (Утешение) (неизвестных поэтов), „Jagdlied" (Охотничья песнь) (Вернера), „Die Liebe" (Любовь) (Леон), „Die Blumensprache" (Язык цветов) (Платнер), „La pastorella" (ариэтта Гольдони), „Die abgeblühte Linde" (Отцветшая липа) и „Der Flug der Zeit" (Полет времени) (фон-Чехени), и остальные на тексты Майерхофера—„Der Alpenjäger" (Альпийский охотник) (два варианта E-dur и F-dur), „Wie Ulfru fischt" (Как Ульфру ловит рыбу), „Fahrt zum Hades" (Путешествие в ад) и „Schlaflied" (Песнь ко сну).

Февраль принес мастерскую песнь „Der Tod und das Mädchen (Смерть и девочка), одну из мелодий которой Шуберт положил впоследствии в основу вариаций в своем d-moll'ном квартете. На слова Клаудиуса сочинены также строфы „Das Lied vom Reifen" (Песнь об обруче) и „Täglich zu Singen" (Всегда в пении). Песня Оссиана „Die Nacht" (Ночь) была опубликована в начале в издании,

в котором заключение было не Шубертовского, а „издательского" происхождения. Пятой вокальной пьесой февраля является „Lied" (Песня) для сопрано и маленького оркестра.

Богаче март. Параллелью „Der Tod und das Mädchen" (Смерть и девочка) Клаудиуса появилась не менее захватывающая песня „Der Jüngling und der Tod" (Юноша и смерть) Шпауна. Первоначально Шуберт наметил ее для двух голосов, но после переработал ее еще раз так, чтоб уложить в рамки одного голоса, и расширил окончание для более сильного впечатления. Из стихов Майерхофера музыкальное оформление получили песни: „Am Strome" (У реки), „Philoktet" (Филоктет), посвященный Фоглю, внушительный „Memnon" (Мемнон) и „Antigone und Oedip" (Антигона и Эдип). Гётевское стихотворение „Auf dem See (На море) было сопровождено качающимся, волнообразным аккомпаниментом; второй вариант ее изложен еще богаче. На этот месяц приходится также „Ganymed" (Ганимед) и фрагмент „Mahomets Gesang" (Песнь Магомета) Гёте. Около конца марта Шуберт написал музыку на стихотворение Шобера „An die Musik" (К музыке); эта песня существует в трех обработках. Из других стихов Шобера Шуберт использовал еще нежную безделушку „Trost im Liebe" (Утешение в любви).

Торжественный „Pax vobiscum" (Шобера) открыл собой апрель. За ним следовали „Häuflings Liebeswerbung" (Объяснение в любви) (Кинд) и „Der Schiffer" (Моряк), „Uraniens Flucht" (Бегство Урании), „Auf der Donau" (На Дунае) (Майерхофера), в последнем из которых игра волн получает снова другую окраску. В мае написаны, наряду с „Nach einem Gewitter" (После грозы), (Майерхофера), отрывок из Гётевского Фауста „Ach neige, du Schmerzensreiche" и две песни Салиса „Fischerlied" (Песнь рыбака) и „Die Einsiedelei" (Отшельничество). Июнь представлен двумя песнями—„Das Grab" (Могила) (Салис) для одноголосного мужского хора и „Der Strom" (Поток) памяти поэта Штадлера.

Июлем датирована „Iphigenia" (Ифигения) Майерхофера; написанная в Ges-dur'e, она появилась позже, вероятно из-за большой легкости аккомпанимента, в F-dur'e. На конец лета приходятся „An den Tod" (К смерти) Шобера и „Die Forelle" (Форель) того же поэта. Последняя знаменитая песня имеется в четырех вариантах, различия между которыми состоят преимущественно в темповых обозначениях „Mässig", „Etwas geschwind", „Nicht zu geschwind", „Etwas lebhaft" и, кроме этого, в мало важных деталях. Неизвестно, принадлежат ли первые вступительные шесть тактов Шуберту, ибо в манускрипте и в единственном оттиске у Диабелли их нет. На первом, четко, но бегло-написанном автографе, имеется большое чернильное пятно, за которое Шуберт извиняется перед Иосифом Хюттенбреннером в следующих выражениях: „Когда я второпях хотел посыпать эту вещь песком [1]), я, немного сонный, взял чернильницу и вылил ее совершенно спокойно на бумагу. Какое несчастье!" На второй странице рукописи стоит: „Преданнейший друг! Меня чрезвычайно радует, что Вам понравились мои песни. В доказательство моего сердечного расположения, посылаю Вам при этом

[1]) Песок применяли в то время вместо промокательной бумаги.

еще одну, которую только что написал у Ансельма Хюттенбреннер в 12 часов ночи. Я мечтаю заключить с Вами еще более тесную дружбу за стаканом пунша. Привет". Посторонняя рука прибавила еще на рукописи: „написано 21 февраля 1818, ночью в 12 часов". И все же дата не достоверна. Ко времени „Форели" относятся также два отрывка из Шиллеровской „Die Entzückung an Laura" (Восхищение Лаурой).

В сентябре неутомимый композитор набросал музыку на Шиллеровские тексты „Gruppe aus dem Tartarus" (Группа из Тартара) и „Elysium" (Элизий). Кроме того в сентябре написаны „Atys" (Атис) и „Erlafsee" (озеро-Эрлаф) на слова Майерхофера.

Около конца 1817 года появились Шиллеровские „Der Alpenäger" (Альпийский охотник) (октябрь), „Der Kampf" (Битва) (ноябрь) и Thekla (Тэкла). Кроме этого из ноябрьских песен надо еще упомянуть „Der Knabe in der Wiege" (Мальчик в колыбели) (Оттенвальд) и „Lied eines Kindes" (Песнь ребенка) (отрывок).

Летом 1817 г. Шуберт впервые сошелся с Иосифом Хюттенбреннер, братом его друга Ансельма. Иосифа надо причислить к самым ярым и преданным почитателям Шуберта. Когда он позже (в 1819 г.) поселился в Вене, он некоторое время вел дела и заведывал архивом композитора. Как солидно образованный музыкант, он изготовил из произведений Шуберта и по его поручению клавираусцуги, как это видно из Шубертовской записки от 1819 года: „Дорогой Хюттенбреннер! Я был и остаюсь Ваш. Меня несказанно радует, что Вы покончили с симфонией. Приходите сегодня вечером с ней ко мне около пяти часов. Я живу на Wipplingerstrasse у Майерхофера".

Наряду с приобретением нового энергичного друга, стояли и некоторые утраты: Леопольд Эбнер уехал на службу в Тироль, Шуберт его никогда больше уже не видел. Штадлер, который окончил свои юридические занятия, возвратился в Штейер к своим родственникам. „На память господину Штадлеру" Шуберт положил на музыку Штадлеровское стихотворение „Der Strom" (Поток). Но болезненней всего отразилась на Шуберте разлука с Шобером, который уехал на один год в Швецию. „В памятную книжку друга" 24 августа Шуберт сочинил текст и музыку песни „Abschied" (Прощание).

ГЛАВА III.

1817—1820.

Осенью 1817 года Шуберт закончил третий год своей стажерской деятельности в школе на Himmelpfortgrund. Три года служебных занятий минули. Ужасный призрак военной службы больше не угрожал ему, но сама работа становилась в тягость. Он все с бо́льшим отвращением нес бремя школьных занятий. Но как только он терял терпение и был готов всецело отдаться искусству, которое только и заполняло собой его внутренний мир, он сейчас же проникался чувством тягостного страха перед отцом. Шуберт не был боевой, активной натурой. Когда пришел решительный день для объяснения, буря прошла тише, чем он предполагал. В его статье „Мой сон“ читаем: „Тогда отец повел меня снова в свой любимый сад; он спросил меня, нравится ли этот сад мне. Но он был мне совершенно противен, чего я однако не осмелился сказать“. Проницательный отец, которому конечно было небезизвестно нерасположение молодого художника к школьному призванию, видел насквозь сокровенные желания и помыслы сына. Чтоб не совсем лишить Франца путей к отступлению, он выхлопотал для него одногодичный отпуск. Во всяком случае он надеялся, что его сын после такого периода снова возвратится к старому поприщу. Теперь Шуберт мог невозбранно предаваться своим грезам и творчеству.

В октябре 1817 г. начал он сочинение своей VI симфонии в C-dur, которую закончил в феврале 1818 года. На это же время приходятся по всей вероятности и оба струнные квартета E-dur и Es-dur op. 125, хотя время их возникновения нельзя установить с полной определенностью.

Вообще же первая половина 1818 года не слишком изобиловала сочинениями. На это время приходятся три песни: Кернера—„Auf der Riesenkoppe“ (На исполинской вершине) (март), А Шрейбера—„An den Mond in einer Herbstnacht“ (К луне осенней ночью) (апрель), и полная настроения „Grablied für die Mutter“ (Песнь у могилы матери). К этим небольшим достижениям присоединяются еще: незначительный хор для четырех голосов и ф.-п. „Lebenslust“ (Радость жизни) (январь), фортепианное adagio E-dur, обработанное под Моцарта (апрель), фрагмент ф.-п. сонаты C-dur от того же месяца и трио для рояля, „написанное для своего любимого брата (Фердинанда) в феврале 1818“.

Сочиненные частично уже в 1816 году первые вальсы содержат между прочим и так называемый „Trauerwalzer“ (Печальный вальс),

который очень скоро сделался общенародным и был приписан Бетховену, пока не появился в 1821 году в печати, как принадлежность Шубертовского гения. До нас дошел документ, устанавливающий авторство Шуберта этих знаменитых шестнадцати тактов. Ансельм Хюттенбреннер, который как раз тогда особенно тесно сошелся с Шубертом, рассказывает: „Известный задушевный Trauerwalzer в As-dur'е считался продолжительное время музыкальным произведением Бетховена, который отрицал свое авторство. Случайно я узнал, что этот вальс сочинил Шуберт, и уговорил записать его для меня, т. к. уже появились многие, отличающиеся друг от друга копии. Шуберт сейчас же сделал мне это одолжение и написал при этом на краю нотного листка: „Записано для моего братишки по кофе, вину и пуншу Ансельма Хюттенбреннера, всемирно-знаменитого композитора. Вена, 14 марта 1818 г. в его собственном обиталище, ежемесячно 30 флоринов". Ансельм Хюттенбреннер жил у книжного торговца Иосифа Гейстингера в Нейбаде на Neubadgasse. Обычно друзья ходили пить пиво к „Schwarzen Katze" [1]) на Annagasse или в „Schnecke" [2]), при этом Шуберт выкуривал свою трубку Если они были при деньгах, появлялось вино, а при особенно блестящих обстоятельствах и пунш. И в памятной книжке Хюттенбреннера Шуберт увековечил себя цитатой из Цицерона и подписью „Vindobonae [3]) 16 декабря 1817. Франц Шуберт".

Другой товарищ Шуберта, Ассмайер, также пожелал иметь верную копию Trauerwalzer'а, и получил от Шуберта листок с подписью „Немецкий танец Франца Шуберта. Март 1818"; и при этом еще комичное посвящение:

Hier hast Du diesen Deutschen
Mein allerliebsten Asma'r!
Sonst möchst Du mich noch peitschen
Vermaledeyter Asma'r!

[„Вот тебе этот танец, мой милейший Асмар! А то бы ты меня избил, распроклятый Асмар!"]

Illustrissimo, doctrissimo, sapientissimo, prudentissimo, maximoque Compositori in devotissima humillimaque reverentiae expressione dedicatum oblatumque de Servorum Servo Francisco Seraphiko vulgo Schubert nominato [4]).

Вторая страница этого листа содержит отрывок из евангелия от Иоанна, сочиненный для голоса с цифрованным басом, продолжение которого было найдено в оставшихся бумагах Ансельма Хюттенбреннера. Хюттенбреннер рассказывает по этому поводу: „Как-то я спросил Шуберта, не хотел бы он попробовать положить на музыку прозу, и выбрал для этого изречение из евангелия от Иоанна. Он прекрасно разрешил эту задачу..., которая до сих пор хранится, как драгоценная память о нем".

---

[1]) Черная кошка.

[2]) Улитка.

[3]) Латинское наименование Вены.

[4]) Славнейшему, ученейшему, умнейшему, благоразумнейшему, величайшему композитору в знак преданнейшего и нижайшего почитания посвящено и поднесено слугой из слуг серафическим Франциском, в просторечии именуемым Шубертом.

В этом же 1818 году было в первый раз публично исполнено в Вене одно произведение Шуберта. Эдуард Яэль, солидный скрипач, устроил 1 марта в зале „Римского императора" („zum Römischen Kaiser") „Музыкально-декламационную Академию" [1]), в которой, между прочим, исполнялась одна из Шубертовских увертюр в итальянском стиле. Венская театральная газета от 14 марта писала об этом: „Второе отделение началось очаровательной увертюрой молодого композитора Франца Шуберт. Этот ученик достославного Сальери уже теперь умеет тронуть всех за сердце и потрясти. Несмотря на то, что тема по своему значению очень проста, у нее развиваются в изобилии прекраснейшие мысли". Эта первая критика наполнила молодого автора заслуженной гордостью. Но он должен был прождать еще целый год, прежде чем другое сочинение, на этот раз песня, было публично исполнено, и снова как-раз в концерте того же артиста.

Шуберту было суждено и другое удовлетворение: он увидел себя в этом году в первый раз изданным. Его песня „Erlafsee" (Озеро-Эрлаф) на слова Майерхофера была выпущена в виде приложения к „Живописной карманной книжке Ф. Сартори для любителей красивых ландшафтов и достопримечательностей природы и искусства в австрийской монархии", выходившей уже шестой год подряд. Объявление об этом альманахе указывало, что это ежегодное издание содержит, наряду с поочим, „путешествие в Лунц в Австрии и два нежных, искренних стихотворения Майерхофера: „Auf der Donau" (На Дунае) и „Am Erlafsee" (На озере-Эрлаф), последнее из них снабжено гениальной и приятной музыкой Шуберта".

Бремя учительства Шуберт сбросил. Но, так как он не имел никаких доходов, то должен был влезть в другое ярмо и заняться уроками музыки. Эту судьбу пришлось ему разделить с другими музыкальными гениями. Бетховен доходил часто от уроков музыки до „бешенства". Моцарт, будучи отцом семейства, должен был „строить приятное лицо при плохой игре". И Шуберту приходилось разменивать золото своей души на мелкую монету. В своем отпускном году он взял место учителя музыки и занимал его на протяжении нескольких лет. Но зато позже никакая самая горчайшая нужда не могла его принудить к этому. Иоганн Карл Унгер, отец певицы Каролины Унгер (1803—1877), был в этом посредником. Каролина брала у Сальери уроки пения, а у Ансельма Хюттенбреннера уроки генерал-баса. Благодаря этому обстоятельству Шуберт познакомился с Унгером. Этот Унгер в 1818 году издал „Фиалку, карманную книжку, предназначавшуюся добрым людям". В 1821 году Шуберт снабдил музыкой одно стихотворение из нее—„Соловей". Унгер порекомендовал Шуберта графу Иоганну Карлу Эстергази фон Галанта в качестве фортепианного учителя для его двух дочерей. На зиму графская фамилия переселялась в Вену, летом же жила в своем поместьи Целес в Венгрии. Значительный гонорар в два гульдена за урок, аристократическое семейство, многие удобства чисто житейского характера и надежда в первый раз выбраться

---

[1]) Публичные концерты именовались в то время академиями.

за предел Вены, соблазнили Шуберта взять это место. Летом переселился он в Целес.

Сначала Шуберт чувствовал себя в Целесе очень хорошо. Безмятежное удовольствие сквозит в его письме от 3-го августа, которое им прислано своим венским друзьям Шпауну, Майерхоферу, Зенну и Шоберу:

„Дорогие любимые друзья!

Как мог я забыть вас, вас, которые для меня всё! Шпаун, Шобер, Майерхофер, Зенн—как вам живется, хорошо ли? Я чувствую себя прекрасно. Я живу и сочиняю, как бог, если это вообще возможно.

„Одиночество“ Майерхофера готово, и, как мне кажется, это—лучшее, что я сделал, т. к. у меня не было забот. Я надеюсь, что вы все вполне здоровы и веселы, как и я. Теперь-то я живу наконец, слава богу, как следует, а то было время, когда из меня должен был выйти никчемный музыкант. Шобер, передай мое почтение господину Фоглю, я скоро найду свободное время, чтоб написать и ему. Если это возможно, то внуши ему, чтоб он был так добр и спел в концерте в ноябре одну из моих песен, какую он захочет. Поклонись от меня всем вообще знакомым. Мое глубочайшее почтение твоей матери и сестре. Напиши мне, как можно скорее; каждая буква, полученная от вас, дорога мне“.

И письмо брату Фердинанду от 24 августа показывает то счастливое положение, в котором находился Шуберт, но в нем уже начинает звучать тоска по Вене и Терезе Гроб.

„Тебе не очень хорошо, я знаю, я могу с тобой поделиться, тебе станет веселей. Все давящее бремя будет сброшено... Как бы мне хорошо ни было, как бы я здоров ни был, какие бы хорошие люди меня здесь ни окружали, все же я с бесконечной радостью думаю о том мгновении, на котором будет написано: В Вену, в Вену! Да, любимая Вена, в твоих тесных рамках заключено все самое дорогое, самое любимое, и только свидание может усмирить эту страстную тоску“.

Обстоятельное описание своей жизни и наблюдений в Целесе Шуберт дает в письме к своим друзьям от 8 сентября 1818 года:

„Невозможно передать, как бесконечно радуют меня ваши письма в общем и в отдельности!

Я распечатал ваше увесистое письмо и испустил громкий дружеский вопль, когда увидел имя Шоберта. С непрекращающимся смехом и детской радостью читал я его. Мне казалось, что я сам жму руки моих верных друзей. Однако я хочу ответить вам все по порядку: Дорогой Шоберт! Я уже вижу, что в этом имени произошло изменение. Поэтому, дорогой Шоберт, твое письмо от начала до конца было для меня очень дорого и ценно, особенно же последний листок. Да, последний лист поверг меня в подлинное восхищение; ты божественный парень (в шведском смысле этого слова), и верь мне, дружище, ты не пропадешь, так как твоя любовь к искусству самая чистая, правдивая, какую только можно представить... То обстоятельство, что в Вене теперь оперные артисты стали так глупы, что представляют лучшие оперы в мое отсутствие, приводит меня в легкую ярость. Ибо в Целесе я сам для себя дол-

жен быть всем—композитором, редактором, слушателем и кто-знает чем еще. Собственно говоря, здесь искусство не имеет души, в особенности это относится (если я не заблуждаюсь) к графине. Таким образом я здесь один с моей любовью, и должен скрывать ее в моей комнате, в моем рояле, в моей груди. Поскольку это делает меня, с одной стороны, часто печальным, постольку это, с другой стороны, все сильнее поднимает меня. Поэтому не мучайтесь, что я долго пробуду в отсутствии, т. к. этого требует суровая необходимость. За это время появились некоторые песни, как мне кажется очень удачные. То, что греческая птица (Vogel) порхает по Верхней Австрии, меня не удивляет, так как там его родина и у него каникулы. Я хотел бы быть с ним... Еще одна приписка для всех: Наш дворец вовсе не из больших, но построен очень мило. Он окружен прекрасным садом. Я живу в инспекторате. Здесь довольно тихо, за исключением сорока гусей, которые часто так гогочут все вместе, что не слышно своих собственных слов. Окружающие меня люди добры до последней возможности. Редко где графская челядь живет так хорошо друг с другом, как здесь. Господин инспектор, словак, видный мужчина, очень много воображает о своих былых музыкальных талантах. Он еще и теперь виртуозно играет на лютне два немецких танца в три четверти. Его сын, штудирующий философию, приехал как-раз на каникулы, и я очень хотел бы снискать его симпатию. Жена его—женщина, как и все другие такие же, которые хотят называться уважаемыми. Казначей как-раз на своем месте; это мужчина с исключительной прозорливостью к своему карману. Доктор, действительно специалист, болеет в свои 24 года, как старая дама .. Наоборот, хирург, наиболее мной любимый, почтенный 75-летний старец, очень весел и жизнерадостен. Дай бог каждому такую счастливую старость. Придворный судья очень простой, здоровый мужчина. Компаньон графа, старый веселый тип и бравый музикус, часто составляет мне компанию. Повар, камеристка, горничная, нянька, дворецкий, два шталмейстера—все прекрасные люди. Повар довольно шустрый, тридцатилетняя камеристка, очень хорошенькая горничная, моя частая собеседница, нянька—добрая старуха, дворецкий—мой соперник. Оба шталмейстера больше подходят к лошадям, чем к людям. Граф довольно груб, графиня горда, но нежно чувствительна, молодые графини—славные дети. От жаркòго я до сих пор остаюсь избавленным. Больше я ничего не знаю; то, что я со своей природной искренностью очень хорошо пришелся всем этим людям,—вряд ли надо говорить вам, знающим меня хорошо. Дорогой Шпаун, я искренно сердечно радуюсь, что ты уже скоро сможешь строить дворцы, в которых будут играть маленькие стряпчие. Ты вероятно подумаешь о вокальном квартете. Привет от меня Г. Гай.

.....Итак, милые друзья, будьте здоровы, пишите мне почаще. Для меня самое дорогое, самое любимое занятие по десяти раз перечитывать ваши письма. Поклонитесь от меня дорогим родителям и передайте мою жажду получить от них письмо".

Таким образом, настроение Шуберта уже не было таким розовым, как в начале его венгерской службы. То, что он получал свое довольствие из дворовой кухни и „был избавлен от жаркòго", дол-

жно было во всяком случае болезненно действовать на его пробуждающуюся гордость артиста. И то, что ему, так любившему уют дружеского кружка, не доставало венских приятелей, тоже понятно. Но в материальном отношении он был обеспечен и мог даже отложить некоторые сбережения. Чрезвычайно ценными были также те музыкальные побуждения, которые он получил от венгерской народной музыки и которые, как мы увидим, придали новый, совершенно своеобразный оттенок его некоторым произведениям.

Положение Франца Шуберта в Целесе казалось очень завидным его брату Игнату. Игнат стонал под тем моральным гнетом, который давил школьных учителей и от которого Франц был счастливо избавлен. Одно письмо Игната Шуберта от 12 октября достаточно показательно для того, чтобы привести его здесь. Оно освещает положение этой профессии, отношения в отцовском доме и показывает ту любовь, которой окружали молодого композитора все Шубертовские родные:

„Дорогой брат!

Наконец, наконец-то, подумаешь ты, пришлось все-таки увидеть несколько строк. Да, я думал, что ты никогда их не получишь, разве только, если бы к моему утешению приблизились вакации, в течение которых я имею достаточно досуга, чтоб в безмятежном спокойствии и без неприятных мыслей написать как следует письмо.

Счастливый ты человек! Как страшно завиден твой жребий; ты живешь в сладкой, золотой свободе, можешь полностью отдаться своему музыкальному гению, можешь выражать свои мысли, как ты хочешь, тебя любят, тобой восхищаются и боготворят, в то время, как каждый из нас должен, как несчастное школьное вьючное животное, претерпевать грубости диких выходок молодежи, подвергаться множеству злоупотреблений и, кроме того, подчиняться с полной покорностью неблагодарной толпе и бестолковым „бонзам". Ты удивишься, если я скажу тебе, что в нашем доме дело зашло так далеко, что больше уже никто никогда не осмеливается засмеяться, когда я рассказываю суеверные, смешные глупости об уроках закона божьего. Ты можешь себе представить, что при таких обстоятельствах я очень часто должен быть охвачен внутренним гневом и что свобода мне известна только по названию. Видишь ли, ты теперь лишен всех этих вещей, ты ничего больше не слышишь о наших „бонзах".

Теперь немножко о другом. День имянин нашего отца начался торжественно... здорово наелись и напились и вообще очень весело провели время... а перед едой играли квартеты, жалея, что тебя не было... Праздновали день нашего святого Франциска... все школьники должны были исповедаться... затем богослужение, проповедь, литания святому, странности которой я немало подивился... затем давали целовать часть мощей святого, причем многие взрослые ускользнули к двери: вероятно они не имели охоты сподобиться этой милости...

Твой брат Игнат.

Если бы ты собрался вдруг написать отцу или мне, то не затрагивай религиозных вопросов".

Шуберт скоро ответил ему на это письмо. Он любил ясный, откровенный разговор и, в противоположность своему брату, совсем не принуждал себя. 29 октября он написал ему, а в то же время и своему брату Фердинанду:

„Так как я не стараюсь все время лучше узнавать людей вокруг себя, то еще и сейчас чувствую себя так же хорошо, как и в начале. Но все же я вижу, что я, собственно, среди этих людей одинок, исключая пары действительно славных девушек. Моя тоска по Вене растет с каждым днем. В половине ноября я уеду... Музыкальные события оставляют меня совершенно равнодушным. Я удивляюсь только слепому, напрасному усердию немного глуповатого друга N. N., который своей дружбой больше вредит мне, чем приносит пользу. Впрочем я со своими чувствами не стану никогда считаться и спорить; каковы они во мне, такими я их и выкладываю, и на этом точка. Мое фортепиано перевози к себе, это мне только приятно. Но мне досадно, что ты думаешь, будто твои письма мне неприятны. Это же ужасно, думать что-либо подобное о своем брате, и тем более писать об этом.—И мне неприятно то, что ты постоянно говоришь о платеже, награде и благодарности, мне, твоему брату, фу, дьявол!..— Ты, Игнат, до сих пор все еще такой же старый железный человек. Непримиримая ненависть к отродью „бонз“ делает тебе честь. Но ты не имеешь никакого понятия о здешних фанатиках; ханжество старого грязного животного, глупость архиосла и грубость буйвола,—здесь можно слышать такую шарлатанскую болтовню, перед которой даже достопочтенный X. спасует. Здесь с церковной кафедры так бросаются словами сволочь, каналья и т. д., что просто любо-дóрого! Или приносят туда череп и говорят: „Смотрите сюда вы, веснущатые рожи, так будете и вы когда-нибудь выглядеть.“ Или: „Вот пойдет парень с другим человеком в кабак, прокутит там всю ночь напролет; после этого оба они свалятся пьяные и...“

Как видим, Шуберт совсем не затруднялся в подходящих выражениях. Покой деревенского местопребывания побуждал его к наблюдениям и размышлениям над собой, и сознание, что вся его жизнь и все помыслы должны быть посвящены впредь только искусству, становилось все ясней. У него было также достаточно времени для мечтаний и раздумий, так как его должность музыкального маэстро не отнимала у него особенно много времени. Однако, в Целесе, кроме настоящих музыкальных уроков, еще усердно и просто музицировали, и, конечно, скоро Шуберт стал руководить этим. Вся семья графа была музыкальна. Сам хозяин дома обладал обширным басом, графиня и 12-летняя дочь Каролина пели альтом, а 14-летняя княжна Мария имела „чудесное“ высокое сопрано, которое тоже было усовершенствовано лучшими итальянскими вокальными мастерами. Каролина, которая мало заботилась о голосе, предпочитала игру на рояле и особенно отличалась в аккомпанировании. Для домашнего исполнения Шуберт написал в июле „вокальные упражнения“ для двух голосов с цифрованным басом. Временами он сам должен был петь в вокальных квартетах партию тенора. В этих случаях распевали хоры из „Сотворения мира“ или „Времен года“ и четырехголосные песни Гайдна, „Реквием“ Моцарта

и другие вокальные произведения, в том числе также одну композицию Ансельма Хюттенбреннера, „Вечер“, которая особенно нравилась Шуберту. Когда „милые дети“ оканчивали свои занятия, Шуберт был свободен и предоставлен самому себе. Тогда он мог заниматься композицией, сколько угодно, даже мог наблюдать за деревенской жизнью, посвящать свои досуги „славным девушкам“, несмотря на „соперников“, или с томлением думать о своей любимой Вене и о „самом дорогом, что заключает в себе столица“—о Терезе Гроб.

Несмотря на все, лирический урожай в Целесе оказался не богат. По сравнению с продуктивностью предшествовавшего года он кажется жалким. Самой крупной песнью явилось Майерхоферовское „Einsamkeit“ (Одиночество), написанное в июле. В августе появились три песни: „Der Blumenbrief“ (Письмо цветов) А. Шрейбера, „Das Marienbild“ (Портрет Марии) того же поэта и „Litanei auf das Fest Aller Seelen“ (Литания к празднику всех святых) Якоби. Единственная песня, приходящаяся на сентябрь, это—„Blondel zu Marien“, автор текста которой неизвестен. Ноябрю принадлежит „Das Abendrot“ (Вечерняя заря) (Шрейбера), а последними дарами Целеса являются два „Сонета“ (Sonette) Петрарки, переведенные Шлегелем. По возвращении в Вену Шуберт написал в декабре еще третий сонет. Последние песни 1818 года приходятся на декабрь, это—„Blanca“ и „Vom Mitleiden Maria“ (О сострадании Марии) Шлегеля.

В Венгрии написаны, кроме этого, еще 8 четырехручных вариаций e-moll на французскую песню. Тему Шуберт нашел в одной нотной тетради графской фамилии. Это был старо-французский романс „Reposez vous, bon chevalier“ (Отдохните, милый кавалер). Шуберт дорожил этой композицией, что видно из посвящения ее позже под op. 10 Бетховену. По данным Шпауна, в Венгрии же были соченены и относящиеся к этому году четырехручные марши. На сентябрь приходится фрагмент одной фортепианной сонаты f-moll. Первая и последняя часть неокончены; скерцо же закончено вполне.

Возвращение в Вену, как сообщал Шуберт своим братьям, было твердо намечено на „половину ноября“. 19 ноября „Венская газета“ среди прибывших отмечает „Графа Иоганна Карла фон Эстергази, императорского королевского камергера, с семейством из Венгрии“. С ними вернулся и Шуберт, „цветущий и нагруженный новыми сочинениями“, как выразился Шпаун. Между тем, в кругу друзей произошли перемены. Шпаун из практикантов был произведен в стряпчие верховной палаты и представлялся в глазах Шуберта со своим жалованьем в 800 флоринов каким-то крезом. Ансельм Хюттенбреннер закончил летним семестром свои занятия в Граце и поступил в качестве юриста-практиканта в тамошнее судебное ведомство. Шуберту его особенно недоставало. 21 января 1819 г. он писал ему: „Что держит тебя так чертовски крепко в этом проклятом Граце; какое-то заколдованное кольцо вокруг тебя, которое тебя так сковало, что ты забыл весь мир? Мне хорошо помнится, когда я прощался с тобой, то подумал, что ты не вернешься скоро. Ты сочинил две симфонии — это хорошо. Ты не показал их нам — это

плохо. Где те долгие часы, которые мы с тобой так счастливо проводили. Ты вероятно уже не вспоминаешь о них, я же особенно сильно. В остальном мне живется очень хорошо, об этом ты уже слышал".

Товарищ Шуберта Хольцапфель был консультантом при народном суде в Вене. Благодаря этому, его сношения с Шубертом сделались довольно ограниченными. „С 1818 года" пишет он сам, „когда я начал свою служебную деятельность, наши, раньше столь частые встречи, стали более редкими. Шуберт замкнулся в совершенно чуждом мне кругу, я его не видал по целым годам".

Когда Шуберт проезжал четырнадцать почтовых станций от Целеса до Вены, он находился уже в томительном ожидании. Отпуск его кончился, и отец в начавшемся учебном году не хотел никем заместить место Франца. Он уже приготовил прошение, в котором просил о восстановлении своего сына на школьной службе. Однако, прошение не было подано. Между отцом и сыном дело опять дошло до ссоры, так как Франц упорно отказывался еще раз надеть на себя это ярмо. Прошение о предоставлении должности было разорвано. Кусок от него все же сохранился:

„Нижеподписавшийся поэтому покорнейше просит разрешения восстановить в качестве шестого помощника в его школе сына Франца Шуберта, который по уважительным причинам прервал с разрешения на один год свою школьную службу для усовершенствования своего, признанного специалистами, музыкального таланта, ибо он уже в течение 4-х лет постепенно вел школьные занятия в должности помощника учителя...."

Таким образом разрешения не понадобилось. Шуберт во имя искусства пошел на болезненный разрыв с отцовским домом. Сам он описывает это происшествие в поэтических выражениях („Мой сон"): „...Тогда разгорячившись спросил он (отец) меня во второй раз, нравится ли мне сад? Я ответил, содрогаясь, отрицательно. Отец побил меня, и я скрылся. Во второй раз повернул я вспять мои шаги и, с сердцем, полным бесконечной любви к тем, которые пренебрегли мною, я снова удалился на чужбину!" Это был первый шаг на его новом жизненном пути, обильно усыпанном лишениями и заботами. Единственным источником дохода был его гонорар за музыкальные уроки в графском семействе, который он, однако, мог получить только в половине зимы. Летом семейство Эстергази было в отъезде, и только еще один единственный раз Шуберт мог решиться поехать с ними в Целес. „В то время, когда он испытывал нужду, он совсем не терял мужества", рассказывает его друг Хюттенбреннер, „и если он иногда имел больше, чем ему было нужно, то охотно делился с другими, которые обращались к нему за щедрым подаянием". Шпаун утверждает, что положение Шуберта было „действительно тяжелое". Издатели не рисковали платить за его произведения „даже мелочь". Поэтому он вынужден был годами бороться с материальной нуждой и не раз с трудом добывал деньги за прокат рояля. Однако внешние трудности его положения никоим образом не отзывались на его прилежании; он постоянно без устали пел и сочинял, как бы указывая, что скоро наступит пора собрать жатву в житницу. Он был всегда весел и жизнерадостен и охотно

соглашался быть гостем своего старого друга Шобера при пирушках в ресторанах, которые затягивались до глубокой ночи. Так как часто бывало слишком поздно возвращаться домой, он приучился к очень скромной постели в комнате Шпауна. И тем не менее он уверял Ансельма Хюттенбреннера: „мне вообще живется очень хорошо, ты уже об этом слышал. Я желаю тебе от всего сердца того-же“. Так непритязателен был величайший мастер песни. Замечательная жизнерадостность снискала ему искреннюю любовь всех его друзей, которые старались изо всех сил как-нибудь облегчить его судьбу. Живший в хороших условиях Шобер первый принялся за это. Он, будучи уверенным, что Шуберт должен быть вырван из мертвящей дух отцовской школы, решил принять товарища к себе. Как только мать Шобера согласилась на это, Шуберт перебрался в их дом на Landskrongasse. Он прожил там больше полугода, пока в Вену не приехал в отпуск брат Шобера, австрийский гусарский офицер, и не занял единственной свободной комнаты, в которой обитал Шуберт. Тогда надо было найти для него новое пристанище. Шпаун устроил так, что Шуберта принял к себе Майерхофер, живший на Wipplingergasse № 420 у вдовы Сансуси.

Окончание учительской карьеры означало для Шуберта и конец его надеждам на Терезу Гроб. Этой семье удалось скоро найти для Терезы подходящего мужа. 21 ноября 1820 года она обвенчалась, как говорится, „против склонности“, с кондитером Иоганном Бергман, чье дело покоилось не более солидном фундаменте, чем надежды и перспективы бедного музыканта. Таким образом Sehnsuchtswalzer (вальс томления) окончательно перешел в Trauerwalzer (вальс траура).

Майерхофер два года делил свою комнату с Шубертом. Несколько лет до этого в ней жил Теодор Кёрнер, который убедил „певчего мальчика“ Шуберта „жить всецело для искусства“. Этот дом находился в глухом переулке. Комната была низкая и темная. Разбитый рояль и узкая книжная полочка указывали на занятия искусством живущих в ней. „Поэт и композитор“—так были названы друзья, по заглавию одной, часто шедшей тогда оперы д'Алайрака. Шуберт перекладывал на музыку многие стихотворения Майерхофера. Хюттенбреннер, бросивший к концу 1819 года свою должность в Граце и ставший в Вене судебным практикантом, рассказывает: „Когда Шуберт и Майерхофер жили вместе, первый ежедневно садился с 6-ти часов утра за письменный стол и сочинял без перерыва до часа пополудни. При этом выкуривалось несколько трубок. Если я приходил к нему до обеда, то он играл мне сейчас же то, что только-что написал, и хотел слышать мое мнение. Когда я особенно хвалил какую-нибудь песню, он говорил: „Да, это действительно хорошее стихотворение; в голову приходят хорошие мысли, мелодия течет так свободно, и это доставляет настоящую радость. При плохих стихах не обойдешься без кляксы, при этом мучаешься, и все же не выходит ничего другого, кроме сухого вздора. Уже от многих, навязанных мне силой стихотворений, я отказался“. Когда Хюттенбреннер навестил композитора в Вене в первый раз, он застал его в „полутемной, сырой и нетопленной каморке, одетым в старый истертый халат, мерзнущим и—сочиняющим“. Другой знако-

мый—юрист-практикант Карл Умлауф, с которым Шуберт познакомился в 1818 году—навещал его часто по утрам перед своей службой и всегда заставал за работой. Умлауф, страстный любитель музыки, пропевал только что написанные песни композитору с сопровождением гитары. „Если к нему приходили среди дня, рассказывает Мориц фон Швиндт, вошедший в 1819 г. в круг Шубертовских друзей, то Шуберт говорил только: „Добрый день, как дела?“ И продолжал писать, после чего посетитель удалялся“. Вечером после этого друзья наслаждались теми драгоценностями, которые Шуберт со своим пчелиным трудолюбием накопил в течение дня.

После обеда Шуберт делал визиты или шел со своими друзьями в кофейню, чтоб успокоиться от возбуждения творчества, „выпивал маленькую чашку черного кофе, курил и одновременно прочитывал газеты“. Театры и концерты тоже посещались. Хорошие драматические спектакли привлекали его так же, как и опера. При благоприятной погоде он отправлялся на прогулку. Такого распределения дня Шуберт твердо придерживался до самой смерти. Утро до обеда было отдано сочинению. После обеда он редко работал, а искал отдохновения в беседе с друзьями, в занимательном чтении или в природе.

Шубертовский круг знакомых в зимние месяцы с 1819 по 1826 г. собирался в гостиннице „Zur ungarischen Krone“ [1]), которая находилась на Himmelpfortgasse в центре города и которую за 30 лет до этого иногда посещал и Моцарт. В наполненных табачным дымом комнатах встречались все: художники Швиндт, Купельвизер, Людвиг Шпор фон Карольсфельд и Иосиф Тельтшер, сослуживцы Иосифа Хюттенбреннера, Бернард Тельтшер, поэт Ганс Зенн, пианист Иосиф фон Салай, студент Эдуард фон Бауэрнфельд и ближайшие друзья Шуберта. Время от времени появлялись также Франц фон Брухман, сын одного крупного Венского коммерсанта, Виттечек, а позже Франц Лахнер. Если приводили в этот кружок постороннего, то Шуберт имел привычку постоянно спрашивать свого соседа: „Что он умеет?“ (Kann er was?“), Поэтому ему дали шуточное прозвище „Canevas“ [2]), а свидания эти назвали „Canevas—вечерами“. Если Шуберту утром удавалось „что-нибудь талантливое“, то он пребывал в приподнятом настроении и, как рассказывает Бауэрнфельд, веселил вечером весь товарищеский кружок. Шпаун выразился более чувствительно: „Благодаря Шуберту все мы стали братьями и товарищами“.

Жизнь Майерхофера проходила в постоянных коллизиях. Про себя он мечтал о свободе печати и ненавидел все реакционные стремления цензуры. На службе же, напротив, исполнял свою обязанность третьего цензора с бо̀льшим усердием, чем его коллеги. Это противоречие между служебными и личными убеждениями огорчало его. Он постоянно бывал угрюм, никогда не улыбался, мало говорил; но то, что он говорил, было всегда значительно. Его познания были основательны и многосторонни. Он порицал всякую забаву с искусством и легкое отношение к женщинам, по воздер-

---

1) Венгерская корона.
2) Канва.

жанию и самоограничению он был подобен стоикам. Погруженный в занятия и в поэтическую работу, он сидел дома среди книг с неизбежной трубкой. Упрямый, неприятный, болезненный, избегал веселого общества; только по вечерам любил он играть в вист. Но все же при Шубертовских песнях „его существо прояснялось“ и для Шуберта он готов был дать завлечь себя в компанию. Майерхофер сам говорит о своей дружбе с Шубертом следующее: „Впродолжение нашего совместного житья не могло не сказаться, что особенности каждого из нас проявят себя; этими особенностями оба мы были обильно снабжены, и последствия не замедлили обнаружиться. Мы дразнили друг друга всевозможными способами и обращали наши уколы друг против друга для бо̀льшего веселья и удовольствия. Шубертовский веселый непосредственный темперамент и мой замкнутый характер острее выступали наружу и давали повод соответствующим прозвищам, будто мы разыгрывали определенные роли. К несчастью та роль, которую играл я, была моей настоящей ролью“. Шуберт чувствовал себя, несмотря на странности Майерхофера, пока еще хорошо. Ему были необходимы только время, побуждение, удобство и покой для творчества, остальное забывалось. Майерхофер с несколькими товарищами издавал в 1817 и 1818 годах журнал „Заметки по образованию юношества“, преследовавший цель поднять „патриотические“ и гуманитарные чувства, и только. В 1824 г. он опубликовал, по настоянию своих друзей, томик стихотворений, который, „несмотря не своеобразие автора“, нашел только очень небольшое распространение и был не особенно благоприятно оценен Грилльпарцером. В нем были также помещены все песни, использованные Шубертом, которые в позднейших изданиях большею частью отсутствуют.

В начале 1819 года Шуберт снова пережил авторскую радость. Когда 28 февраля скрипач Эдуард Яэлль давал в зале „Römischen Kaiser“ (Римского императора) музыкально-декламационную „академию“, тенор Венского театра Франц Егер спел Шубертовскую „Schäfers Klagelied“ (Жалобная песнь пастуха) на слова Гёте. Песня имела успех и была снова поставлена певцом в программу собственного концерта 12 апреля.

Грацкий почитатель Шуберта, Иосиф Хюттенбреннер, в этом году снова переселился в Вену, где он получил службу в „императорско-королевском дворцовом ведомстве“, и снова тесно сошелся с композитором. Вначале он жил в „гражданской больнице“, но скоро переехал в тот же самый дом на Wipplingergasse № 420, в котором жили и Шуберт с Майерхофером. Он оказал бесценную услугу, приняв на себя хранение Шубертовского архива. Об этом его брат Ансельм рассказывает: „Шуберт был мало внимателен к своим многочисленным рукописям. К нему приходили добрые друзья, которым он исполнял свои новые песни, и брали у него тетрадки, которые им нравились, с обещанием скоро возвратить, что однако редко исполняли. Часто Шуберт не знал, кто унес ту или другую песню. Тогда мой брат решил собрать всех „заблудившихся ягнят“, что ему после долгих сравнительно стараний удалось исполнить. Я сам однажды убедился, что мой брат хорошо сохранил и привел в полный порядок свыше ста песен Шуберта“. Из двух музыкально-

драматических композиций Шуберта, партитуры которых сохранил Иосиф Хюттенбреннер, отсутствуют, как уже указывалось, уничтоженные части. Позже у Шуберта снова появилась его старая беспечность. Своему брату Фердинанду он писал в 1824 году, что уже утешился по пропавшим песням, так как только некоторые казались ему хорошими, как напр., „Wandrers Nachtlied“ (Ночная песнь странника) и „Der entsühnte Orest“ (Раскаявшийся Орест). Можно легко допустить, что, благодаря беззаботности композитора, целый ряд произведений его утерян навсегда.

1819-й год не был богат песнями. От января сохранилась одна— „Die Gebüsche“ (Кустарник) Шлегеля; „Der Wanderer“ (Скиталец) того же автора приходится на февраль. Подлинно лиричны такие песни, как „Abendbilder“ (Вечерние картинки) (И. П. Зильберт), с колыхающимся триольным сопровождением и далекими модуляциями. Himmelsfunken“ (Зарницы) Зильберта, „Das Mädchen“ (Девушка) Шлегеля и первая Грилльпарцеровская песня „Berthas Lied in der Nacht“ (Песнь Берты ночью). Глубокой серьезностью проникнуты Майерхоферское „An die Freunde“ (К радости) (март). Апрель принадлежит Шиллеру. Полны оживления два варианта романса „Der Sehnsucht“ (Томление), который был уже одной из первых песен юного Шуберта. Бесхитростна „Hoffnung“ (Надежда). Песнь „Der Jüngling am Bache“ (Юноша у ручья) появилась в двух обработках—c-moll и d-moll. Романтическая мистика Новалиса вдохновила Шуберта в мае к сочинению четырех „гимнов“ и духовной песни „Marie“ (Мария). В октябре преобладают снова лирические песни. Рядом с четырмя стихотворениями Майерхофера—„Beim Winde“ (В бурю), „Sternennächte“ (Звездные ночи), „Trost“ (Утешение) и „Nachtstück“ (Ночная пьеса)—появились Гётевские „Die Liebende schreibt“ (Любимая пишет) и „Prometheus“ (Прометей). Последняя песнь этого года —„Die Götter Griechenlands“ (Боги Греции) — представляет собою отрывок Шиллеровского стихотворения.

Уже в конце 1818 года Шуберт снова обращается к сочинению сценического произведения. Это—одноактная пьеса с пением „Die Zwillingsbrüder“ (Близнецы), текст которой переработан с французского „театральным секретарем“ Гофманом. Благодаря своему влиянию, Фогль сумел доставить Шуберту заказ на сочинение музыки к этой пьесе для придворной оперы. Партитура, заключающая в себе увертюру и десять музыкальных номеров, имеет дату „19 января 1819“. По свидетельству Шпауна, текст не привлекал композитора, и Шуберт должен был взяться за работу без настоящего интереса. Надежду хоть раз посмотреть свое произведение на сцене он должен был отложить на очень долгое время. В это время вкусы венской публики были на стороне Россини. „Пезарский лебедь“ хорошо знал секрет пения, и венцы были опьянены россиниевскими мелодиями, в которых основательно позабыли и Бетховена и всех других. При таких обстоятельствах, о постановке „Близнецов“ нечего было и думать; временно она была отставлена. Но, не смотря на эту неудачу, Шуберт отдавал Россини дань справедливости: „Севильского цирульника“ он находил ценным, а третий акт „Отелло“ очень значительным, как говорит Шпаун. Хюттенбреннер пишет: „То, что россиниевские композиции причиняют немецкой опере боль-

шой ущерб, он ясно видел, но утешался, думая, что они не смогут продержаться долго из-за скудости своего внутреннего содержания; он был уверен, что публика в конце концов снова придет в себя, и снова будут вытащены на свет „Дон-Жуан“, „Волшебная Флейта“ и „Фиделио“. В остальном же он вовсе не отвергал россиниевской музыки; он хвалил в этом композиторе тонкий вкус к инструментовке и новизну и приятность многих мелодий“. Сам Шуберт писал Хюттенбреннеру в письме от 19 мая: „...Недавно поставили у нас „Отелло“ Россини... Эта опера на много лучше, т. е. характеристичнее Танкреда. Ему нельзя отказать в необычайной гениальности. Его инструментовка зачастую в высшей степени оригинальна, а пение обычно, несмотря на постоянные итальянские галлопады и некоторые реминисценции из Танкреда, музыкально безупречно“.... Тем не менее все это не задерживало ни в какой мере Шубертовской жажды творчества.

Если в прошлом году в Венгрии Шуберт мог узнать кусочек новой для него жизни, то в этом году ему представилась новая возможность летнего отдыха. Фогль взял его с собой на родину в Верхнюю Австрию, в Штейер. В Вене Шуберт ничего не терял, так как семейство Эстергази уже в апреле уехало в Целес. 10 июля Фогль и Шуберт отправились в путь. Природные красоты Верхней Австрии, новые знакомства с любителями искусства произвели большое впечатление на привыкшего только к лишениям отставного учительского помощника. В июле он пишет из Штейера своему брату Фердинанду: „Дорогой брат! Я сильно надеюсь, что это письмо застанет тебя в Вене и что ты вполне здоров. Я, собственно, пишу затем, чтоб ты как можно скорее прислал мне „Stabat Mater“, которую мы хотим здесь исполнить. Я чувствую себя до сих пор отлично, только погода не хочет никак улучшиться. Вчера, 12-го, здесь прошла сильная гроза, которая убила в Штейере одну девочку и изувечила двух мужчин. В доме, где я живу, находятся восемь девушек, почти все хорошенькие. Ты видишь, дела достаточно. Дочь господина фон Коллера, у которого я и Фогль ежедневно обедаем, очень привлекательна, хорошо играет на рояле и будет петь разные мои песни“.

У торговца железом, Иосифа фон Коллер, усердно музицировали. Во всяком случае, в этом семействе хотели исполнить „Stabat Mater“, сочиненную по всей вероятности 2 года назад на слова Клопштока, о которой Шуберт просил брата. Шуберт, конечно, стоял в центре этой домашней музыки. Фогль и 18 летняя дочь хозяина дома, Жозефа, прозванная „Pepi“, пели Шубертовские песни. „Лесного царя“ исполняли даже с разделением ролей. Несмотря на восемь хорошеньких девочек, с которыми Шуберт жил под одной кровлей, он все-таки не забыл Терезы Гроб.

Вторым документом его внешнего самочувствия этим летом является письмо, отправленное Майерхоферу 19 августа: „Дорогой Майерхофер! Если тебе живется так же хорошо, как мне, то значит, ты вполне здоров. Я нахожусь в настоящее время в Линце, был у Шпауна, нашел Кеннера, Кейля и Форстмайера, познакомился с матерью Шпауна и с Оттенвальдом, которому спел его собственную песнь, положенную мной на музыку. В Штейере чувствую я

себя очень хорошо и останусь здесь еще на долго. Местность здесь божественна, да и в Линце она также прекрасна. Мы, т. е. Фогль и я, поедем в ближайшие дни в Зальцбург. Как радует это меня. Подателя этого письма, студента из Кремсмюнстера, по имени Карл, я очень тебе рекомендую, и прошу тебя предоставить ему на те дни, что он проведет здесь, мою кровать. Вообще я хотел бы, чтоб ты принял его приветливо, т. к. он очень хороший милый человек... День рождения Фогля мы отпраздновали написанной Штадлером и переложенной мной на музыку кантатой, которая очень понравилась. Ну, будь здоров до половины сентября".

В Штейере Шуберт познакомился также с Сильвестром Паумгартнером, который был ярым любителем музыки. Он умел только слегка играть на виолончели, но возмещал свои недостающие способности громадным энтузиазмом. Венцев принял он чрезвычайно гостеприимно, и скоро стал большим поклонником Шубертовской музы. Для Паумгартнера Шуберт сочинил, вероятно по возвращении в Вену, по настоянию Штадлера фортепианный квинтет, знаменитый „Forellenquintett" (Квинтет „Форель"). День рождения Фогля 10 августа был отпразднован сочиненной Штадлером и переложенной на музыку Шубертом кантатой для сопрано, тенора и баса с сопровождением фортепиано. Эта пьеса появилась позже под ор. 158 с измененным текстом под заглавием „Der Frühlingsmorgen". (Весеннее утро). Предполагавшаяся поездка в Зальцбург на этот раз не состоялась. Только шесть лет спустя Шуберт познакомился впервые с городом Моцарта.

Отпуск Фогля подходил к концу. 14 сентября оба приятеля еще раз расписались в альбоме Екатерины Штадлер, сестры Шубертовского друга. Шуберт посвятал ей следующее жизненное правило: „Всегда разумно довольствуйся настоящим, тогда прошлое будет для тебя прекрасным воспоминанием, а будущее не представится ужасной картиной".

На Wipplingergasse теперь Шуберт, полный новых сил от всех прекрасных впечатлений, принялся с удвоенной энергией за работу. Из Линца он запросил письменно Майерхофера, „сделал ли он уже что-нибудь?" Очевидно это относится к оперному тексту. Можно предположить об „Adrast'e" (Адраст), который оставался неоконченным и восстановление которого в это время не лишено вероятности. От его набросков сохранилось только 7 музыкальных номеров. О тексте нельзя теперь судить, так как он был, как уже упоминалось, уничтожен при издании Майерхоферовских стихотворений.

В первой половине 1819 года, с попутно уже упомянутыми песнями и пьесой „Zwillingsbrüder" (Близнецы), появились еще некоторые другие вещи. В феврале—„Увертюра для оркестра e-moll", исполненная 14 марта в зале Мюллеровской Художественной Галлереи любительским обществом последним номером программы, а два года позже возобновленная в одном закрытом концерте австрийского музыкального общества. В апреле Шуберт написал два мужских хора, квинтет „Sehnsucht" (Томление) (Гёте) и квартет „Ruhe, schönstes Glück der Erde" (Покой, лучшее счастье земли). В этом же месяце возник еще один фрагмент, половина первой части фортепианной сонаты в cis-moll.

Из вокальных произведений этот год принес в ноябре „Salve regina“ для сопрано и струнного оркестра в A-dur. На это же время приходится и „Missa solemnis in As-dur“. Это произведение было окончено только три года спустя. Инструментальная музыка представлена богаче. Здесь две увертюры для ф-п. в 4 руки, одна в g-moll от октября и другая в F-dur от ноября. Рукопись F-dur‘ной увертюры имеет надпись „Написано в ноябре в комнате госп. Иосифа Хюттенбреннер, в гражданском госпитале в течение трех часов, и из-за этого пропущен обед“. Рядом с несколькими, написанными 12 ноября и опубликованными под ор. 9 оригинальными танцами, стоит главное произведение этого года, квинтет A-dur ор. 114 для рояля, скрипки, альта, виолончели и контрабаса, так называемый „Forellenquintett“ (квинтет „Форель“). Это произведение завоевало себе любовь Бетховена; но у молодого венского мастера не было достаточно мужества, чтобы приблизиться к этому колоссу. О преклонении Шуберта перед гением Бетховена говорит нам одно письмо Шуберта (к Иосифу Пейтлю), интересное еще и тем, что показывает, как строго он относился к своим сочинениям и как высоко он ставил свое художественное призвание: „...В виду того, что я не владею настолько оркестром, чтоб со спокойной совестью выпускать его в свет, и так как существует много композиций великих мастеров, напр. увертюры Бетховена к Прометею, Эгмонт, Кориолан и т. д.,— то я прошу извинить меня, что я не могу послужить вам в этом, ибо мне невыгодно выступать с чем-либо посредственным...“.

В феврале 1820 г. Шуберт начал сочинение „Osterkantate“ (Пасхальная кантата), о возникновении, содержании и цели которой его преданнейшие друзья не раз передавали всевозможные подробности. Не лишено вероятности, что он писал ее для концерта общества вдов Венских музыкантов и что, благодаря возникшим при исполнении трудностям, эта вещь не была окончена. Эта пьеса— оратория „Lasarus oder die Feier der Auferstehung“ (Лазарь или торжество воскресенья), религиозная драма в трех действиях А. Г. Нимайера, для голосов соло, хора и оркестра. Сохранились только два первых действия. С тех пор, как Шуберт переменил зеленую Torgasse в Россау на Wipplingergasse, он несколько отошел от церковной музыки. Влечение к отцовскому дому и к связанному с ним кругу было разрушено. Тереза Гроб, его церковная певица, была замужем. Таким образом, исчезли внешние побуждения к сочинению церковно-музыкальных произведений.

Зато в этом году Шуберт-лирик в первый раз выступил перед большой Венской публикой, как драматический композитор. 14 июня состоялось первое представление сочиненной им в 1819 г. музыкальной пьесы „Zwillingsbrüder“ (Близнецы). Фогль приложил для этого все свое влияние и сам исполнял главную партию. Театральная афиша гласит:

СРЕДА 14 ИЮНЯ 1820.

Новый водевиль с пением

(В театре у Кертнерских ворот).

Артистами И.-К. Придворной Оперы

В ПЕРВЫЙ РАЗ

„БЛИЗНЕЦЫ“

водевиль с пением в одном действии.

Музыка госп. Франца Шуберт.

Действующие лица:

Староста—г. Майер
Лизхен, его дочь—m-lle Buo
Антон—г. Розенфельд
Городничий—г. Готданк
Фридр. Шпис }
Франц Шпис } инвалиды—г. Фогль

(Действие происходит в одной деревне на Рейне).

После этого будет представлено:

„Две тетушки, или в старину и теперь“.

Комический балет и т. д.

Контрамарки сегодня недействительны.

Начало в 7 часов.

Ансельм Хюттенбреннер рассказывает об этом спектакле: „Только одна оперетта Шуберта, заглавие которой я позабыл и в которой главную партию пел придворный оперный певец Фогль, была исполняема в „Kärtnerthor-театре“ много раз с хорошим успехом. На первом представлении мы с Шубертом сидели на последней галлерее. Он был совершенно счастлив тем, что интродукция этой оперетты была принята с огромным успехом. Всем номерам, в которых был занят Фогль, оживленно рукоплескали. В заключение бурно вызывали Шуберта, но он не хотел выходить на сцену, так как был одет в старый сюртук. Я поспешно снял свой черный фрак и убеждал его переодеться и показаться публике, что для него было бы очень полезно; однако он был слишком нерешителен и стыдлив. Так как вызовы не прекращались, вышел наконец режиссер и объяснил, что Шуберта в помещении театра нет (что последний выслушал с улыбкой). После этого мы отправились в гостинницу на Liliengasse, где и отпраздновали в компании счастливый успех оперетты“. Карл Розенбаум, муж оперной певицы Терезы Гасман, записал после первого представления в свой дневник: „Оперетта не представляет ничего выдающегося, но Шубертовские друзья устроили большой шум, противоположная партия свистела, а в конце спектакля скандалили до тех пор, пока не появился г. Фогль и сказал: „Шуберта здесь нет. Я благодарю от его имени“.

О гонораре, который Шуберт получил от придворной оперы, ничего неизвестно. И Шпаун упоминает только, что музыкальная пьеса, „в которой было несколько хорошеньких кусков, не осталась без успеха; но конечно она не соответствовала большому дарованию Шуберта". „Близнецы" пережили шесть представлений, после чего исчезли со сцены. Газетная заметка называет это произведение „аккуратным пустячком молодого композитора, который, как это показывает самый стиль музыкальной комедии, должен был проделать основательную работу и не является новичком в гармонии. Конечно, музыка кое-где старомодна, подчас даже немелодична, и нужно ожидать, что композитор не ошибется в оценке тех вызовов, которыми его наградили друзья". Во „Всеобщей Музыкальной Газете" („Allgemeine Musikalische Zeitung") рецензент считал, что в пьесе „было мало настоящего пения, музыка страдала от запутанной, чрезмерной инструментовки, от ужасной погони за оригинальностью посредством непрестанных модуляций, которые совершенно не давали отдыха. Лишь вступительный хор, квартет и ария баса оправдали ожидания, ибо талантливый автор, широко известный своими замечательными песнями, безусловно может достичь необходимой самостоятельности. Его друзьям следовало бы пораздумать над тем, что ведь между провалом и успехом—громадное расстояние". Подобные мнения Шуберт встречал позже постоянно; но уже и теперь в кругу его ближайших друзей образовалась группа приверженцев, „Шубертианцев", у которых не было недостатка в энтузиазме и восхвалениях своего мастера.

Во всяком случае после постановки „Близнецов" лед был сломан. В том же году Шуберт появился на сцене другого театра (An der Wien) со своим вторым произведением. Владелец театра, Фердинанд граф Пальфи, согласился дать бенефисный спектакль служащим театра. Режиссер Фридрих Деммер выбрал пьесу театрального секретаря Гофмана „Die Zauberharfe" (Волшебная арфа) и обратился за музыкой, по совету Леопольда Зоннлейтнера, к Шуберту. Последний принял поручение и сочинил к трехактной пьесе увертюру и 13 музыкальных нумеров, хоров и мелодрам. 18 августа в Венской газете появилось следующее объявление: „Его сиятельство господин граф Фердинанд фон Пальфи, в уважение усердной службы госп. Неефе, декоратора, Роллера, машиниста, и Лукки Пиацца, костюмера, по собственному побуждению разрешил вышеупомянутым бенефисный спектакль; последний состоится в понедельник 21 августа в И.-К. приватном Венском театре при третьем представлении фантастической пьесы „Волшебная арфа". Заслуги и прилежание упомянутых господ, которые имели уже успехи у публики, позволяют им питать надежду на многочисленное посещение театра в этот день".

19 августа эта пьеса появилась в первый раз на театральных подмостках. Сочинитель текста, как и в предыдущий раз, не был указан на программе спектакля. Бауэрнфельд, который в то время не знал еще Шуберта, отметил в своем дневнике о первом представлении: „19 августа 1820. В Венском театре „Волшебная арфа". Декоративная и техническая вещь, музыка Шуберта. Превосходно". Шпаун рассказывает: „Несмотря на то, что эта драма в отношении

текста была ниже всякой критики, музыка понравилась всем, и только благодаря ей эта пьеса могла пройти 12 раз. Некоторые хоры и отдельные оркестровые места в этой мелодраме очень красивы. К несчастью Шуберт лишился причитающегося ему вознаграждения в 500 гульденов из-за банкротства театральной администрации".

Из музыки „Zauberharfe" (Волшебная арфа) надолго утвердилась только увертюра. В 1825 году она была издана у Каппи в Вене, как увертюра к „Розамунде", и удержалась под этим названием до сих пор. Настоящая же увертюра „Rosamunde" (Розамунда), которую Шуберт сочинил в 1823 г., появилась, как увертюра к „Alfonso und Estrella" (Альфонс и Эстрелла).

Текст „Zauberharfe" (Волшебная арфа) подвергся в Венских газетных заметках порицанию. По мнению „Театральной газеты" „Zauberharfe" (Волшебная арфа) не понравилась главным образом из-за тягостных длиннот текста. Но и о музыке тоже было прибавлено, что она скорее мешала, чем способствовала действию и обнаружила полное незнакомство композитора с законами мелодрамы. „Всеобщая Музыкальная Газета" высказалась так: „Музыкальное произведение указывает временами на талантливость; в целом недостает технического упорядочения, которое приобретается лишь путем опыта; многое слишком длинно и утомительно, гармонические последовательности очень резки, инструментовка перегружена, хоры тусклы и лишены силы. Вступительное adagio увертюры и теноровый романс—удачнейшие моменты и привлекают к себе сердечным выражением, благородной простотой и нежной модуляцией. Идиллический материал удается композитору в особенности.

Шуберт продолжал сочинять, ободренный своим первым маленьким сценическим успехом, неутомимый, несмотря на порицания рецензентов, и во всяком случае хорошо чувствующий сам действительные свои недостатки, указанные критикой. Уже в 1820 г. он начал сочинение другого музыкально-сценического произведения, оперы „Sakuntala" (Сакунтала), которая однако осталась неоконченной. Текст профессора Иоганна Неймана опирается на известную индийскую драму „Сакунтала" поэта Калидасы. Шуберт, по сообщению Ансельма Хюттенбреннера, под влиянием друзей, которые были настроены против текста, воздержался от окончания пьесы, несмотря на то, что составитель либретто делал все возможное, чтобы поощрить его к работе. Это тем более удивительно, что как раз этот текст значительно превосходит прежние. От первого действия остались в набросках шесть, от второго восемь отрывков; к третьему действию вообще не было приступлено. Окончательно обработан был только заключительный хор первого действия с сопровождением духовых инструментов, но в полное собрание сочинений Шуберта он не включен.

Шуберт, „чья слава распространялась все дальше и дальше", должен был найти теперь доступ в Венские музыкальные круги. Поэт Генрих фон Коллин, родственник Шпауна, прослушал песни Шуберта и предложил Шпауну „привести Шуберта и Фогля к нему на дом, куда он пригласит любителей искусства, чтоб они тоже могли познакомиться с Шубертом". Композитор приобрел здесь ценные знакомства, как например, с поэтом Владиславом Пиркером,

заведующим придворной музыкой — Морицем фон Дитрихштейн, „придворным секретарем“ Игнатом фон Мозель, востоковедом Иосифом фон Хаммер-Пургшталь, писательницей Каролиной Пихлер и другими известными лицами. Его песни вызвали энтузиазм. В „этот вечер“, рассказывает Хюттенбреннер, „он спел и сыграл в первый раз также „Скитальца“, по поводу которого присутствующая на вечере писательница Каролина Пихлер сказала ему очень много приятного и поощрительного. Она вообще была совершенно захвачена Шубертовской музой“. Вероятно к этому времени относятся Шубертовские слова: „Знаешь, эти женщины с их комплиментами мне противны. Они ничего не понимают в музыке, и все, что они мне говорят, вовсе не идет от сердца. Лучше пойди и принеси мне, Ансельм, стаканчик вина“.

Другое общество, в котором искусство играло главную роль, приняло также Шуберта с распростертыми объятиями. Леопольд Зоннлейтнер ввел композитора в семейство Фрёлих. Старый Матвей Фрёлих оставил свою торговлю; четыре его дочери, Катерина, Анна, Варвара и Жозефина, управляли теперь всеми делами. Анна Фрёлих рассказывает в простых словах о знакомстве с Шубертом: „Доктор Леопольд Зоннлейтнер (двоюродный брат Грилльпарцера) принес нам как-то песни, как он сказал, одного молодого человека, которые должны быть очень хороши. Кати тотчас села за рояль и попробовала аккомпанимент. В тот же момент к ним стал прислушиваться Гимних, чиновник, который приятно пел и сказал: „Что это вы там такое играете? Это ваша фантазия?—„Нет!“—„Это прекрасно, это что-то совершенно необыкновенное. Дайте мне посмотреть“. И вот весь вечер прошел в пении этих песен. Через несколько дней Леопольд Зоннлейтнер привел к нам Шуберта. Это было еще на Singestrasse, а потом он стал часто бывать у нас“.

У сестер Фрёлих все было проникнуто музыкой. Художники постоянно приходили к ним. Там пели и играли целыми днями. Немного времени после Шуберта появился в первый раз у сестер и поэт Франц Грилльпарцер. Обаяние Катерины Фрёлих поразило сердце поэта, стонавшее под служебным гнётом. Но двойственность характера Грилльпарцера не допустила укрепиться неомраченному счастью. Кати осталась „вечной невестой“.

Анна Фрёлих рассказывает о Шуберте: „Шуберт был всегда чрезвычайно счастлив, если исполнялось что-либо из произведений других композиторов, и однажды, когда пропели много его песен, сказал: „Ну, теперь довольно, мне уже стало скучно“. Катерина Фрёлих сообщает: „Шуберт был удивительно задушевен. Никогда не был он завистлив или недоброжелателен, как это бывает часто с другими. Напротив, для него была большая радость, если исполнялось что-нибудь красивое. Тогда он складывал руки одну на другую и сидел совершенно зачарованный“. Когда однажды у Фрёлих исполняли отрывок из Моцартовского „Entführung“ и по просьбе Шуберта повторили еще раз, он сказал: „Я прошу вас, спойте это еще один раз, ведь это так прекрасно. Знаете, милая Анна, я могу при этом сидеть в уголке и слушать без конца“. И в другой раз, когда сестры пели что-то из „Волшебной флейты“: „Ах, что это за наслаждение! Я знаю теперь, что мне делать“. Через несколько

дней, в декабре, он принес композицию 23-го псалма для двух сопрано и двух альтов с сопровождением фортепиано. Эта пьеса была вскоре исполнена в одном из концертов в зале музыкального общества. Часто, когда Шуберт сочинял что-либо новое, он приходил к девушкам, садился на почетное место на софу и сообщал с удовлетворением о своей работе: „Сегодня я кое-что сделал; это, кажется, действительно удалось мне“.

Песен в 1820 г. появилось не много. Январю принадлежит „Nachthymne“ (Ночной гимн) Новалиса; в феврале, ко времени сочинения „Лазаря“, лирика перешла на задний план. Март принес целый ряд песен на тексты Шлегеля: „Die Vögel“ (Птицы), „Der Knabe“ (Мальчик), „Der Fluss“ (Река), „Abendröte“ (Вечерние зори), „Der Schiffer“ (Моряк) и „Die Sterne“ (Звезды). „Namentagslied“ (Песнь ко дню именин) Штадлера тоже сочинена в это время. Для Жозефины Коллер в Штейере предназначалась „Morgenlied“ (Утренняя песнь) Вернера; она имеет примечание: „N. B. Я рекомендую эту песнь особенно певице P. (Pepi) и пианисту St (Штадлеру)!!! 1820“. После нескольких месяцев перерыва, лирическое творчество снова возобновляется в сентябре. Кроме Шлехтевского „Liebeslauschen“ (Любовные шорохи) написаны три песни на слова Майерхофера: „Orest auf Tauris“ (Орест в Тавриде), „Der entsühnte Orest“ (Раскаявшийся Орест), „Freiwillige Versinken“ (Добровольное исчезновение). Год закончили „Der Jüngling auf dem Hügel“ (Юноша на холме) (ноябрь) Генриха Хюттенбреннера, „Sehnsucht“ (Томление) Майерхофера, „Der zürnenden Diana“ (Разгневанной Диане) (декабрь) в двух вариантах, отличающихся друг от друга главным образом тональностями, и, наконец, „Im Walde“ (В лесу) Шлегеля. Последняя песня появилась в этом же году и в печати, также как и „Die Forelle“ (Форель), в виде приложения к Шикскому „Венскому журналу искусства, литературы, театра и мод“.

Об остальных композициях не приходится много говорить. Фортепианное творчество представлено несколькими вальсами, лендлерами и экосезами (май). Значительнейшим продуктом этого года остается отрывок для струнного квартета в c-moll с оконченной первой частью.

ГЛАВА IV.

1821—1822.

В 1821 году почти одновременно Шуберту пришлось расстаться с тремя своими верными друзьями. Весной произошла размолвка с И. Майерхофером, и оба приятеля прекратили свое совместное проживание и распрощались, несмотря на уважение, которое они питали друг к другу, как художник к художнику. Шуберт переехал к Шоберу, предоставившему в его распоряжение одну комнату. Ансельм Хюттенбреннер, отец которого недавно умер, также покинул своего товарища, чтобы заняться, хотя и не без отвращения, управлением отцовскими имениями. Несколько месяцев спустя Шуберт потерял и верного Шпауна, который был переведен в Линц.

Шуберт должен был в течение двух лет болезненно испытывать отсутствие своего друга. В одном письме от декабря 1822 года он просит его: „Напиши мне по возможности скорей и побольше, чтобы до некоторой степени уничтожить ту незаполненную брешь, которая всегда будет у меня в твое отсутствие“. И Шобер тяжело переносил разлуку со своим другом Шпауном; он чувствовал себя, как человек, „посмотревший на солнце и теперь видевший вокруг себя одно черное пятно“.

Но Шуберту посчастливилось: отбывающим друзьям нашлась замена. Два молодых художника заполнили пробел: Леопольд Купельвизер и Мориц фон Швиндт. Купельвизер родился годом раньше Шуберта в Пистинге. 9 февраля 1809 г. он поступил в Венскую Академию, по окончании которой отправился пешком в Дрезден, чтобы поработать в знаменитой картинной галлерее. После этого он быстро пошел в гору. В 1821 году Купельвизер написал портреты Шуберта и Шобера, на которых оба собственноручно пометили дату—Шуберт „10 июля 1821“ и Шобер „12 июля 1821“—указание, что знакомство скоро превратилось в дружбу. Мориц фон Швиндт родился в 1804 году в Вене, 14-ти лет он потерял своего отца и должен был сам зарабатывать себе хлеб, будучи студентом Академии и учеником художника Людвига Шно́рра фон Карольсфельд. Попутно с денежным заработком и своей страстной любовью к музыке, Швиндт не пренебрегал также и своим дальнейшим образованием. Шаг за шагом он совершенствовался. Его симпатии лежали к романтике. То, что Эйхендорф воспевал в своих стихотворениях, а Шуберт в своих мелодиях,—это Швиндт передавал с вдохновением своим карандашем на бумаге. „Он был горячим другом и приверженцем Шуберта и таким образом сделался и моим другом. Его

маленькая, но указывающая на здоровый дух и тело фигура, его остроумный, красивый взор, его жизнерадостность и добродушие,— все это влекло нас к этому юноше, и он стал неразлучен с тем тесным кружком, который образовался вокруг Шуберта, Шобера и других". Так говорит Шпаун, а Бауэрнфельд помечает в своем дневнике: „Это действительно подлинная художественная натура".

Еще до перемены в составе своих друзей, в самом начале 1821 года Шуберт сделал новую попытку улучшить свое положение. Он сумел в январе получить от некоторых известных в Вене лиц свидетельства о своих способностях. Фогль оказал ему при этом свою помощь и употребил свои дружеские отношения к Морицу фон Дитрихштейн на пользу Шуберту: Дитрихштейн заинтересовался Шубертом. Так же и от Игната фон Мозель[1]) и от директора придворной оперы Вейгля Шуберт сумел получить соответствющие свидетельства.

Не вполне выяснено, какую цель преследовал Шуберт. Самое вероятное то, что он хотел выдвинуться, как театральный композитор. Шла молва, что придворная опера будет передана в аренду частному предпринимателю, что и осуществилось 1 декабря 1821 года: Доменико Барбайя[2]) купил это дело. Во всяком случае Шуберт хотел представиться новой дирекции при помощи этих аттестаций о своих способностях и работах и надеялся найти себе там применение в качестве театрального композитора. Отзывы были блестящи:

„Сим удостоверяю, что госп. Франц Шуберт, бывший ученик императорско - королевского первого придворного капельмейстера госп. Антонио Сальери, как по своим глубоким познаниям в теоретической и практической гармонии, так и по остальным необходимым для вокальных композиций подсобным дисциплинам, а также и благодаря своему выдающемуся таланту, является одним из наших многообещающих молодых композиторов, от которого опера вообще, а императорско-королевская опера, которой он по преимуществу и намеревается посвятить свою работу, в частности,—может ожидать самых благоприятных художественных результатов. Вена. 16 января 1821. Игнат Франц фон Мозель, императ.-королевский действительный придворный секретарь".

„Сим удостоверяется, что госп. Франц Шуберт вследствие своего славного, многообщающего музыкального таланта, который проявляется особенно в композициях,—уже был использован с отличием в этой области дирекцией придворного театра к общему удовлетворению. Вена. 27 января 1821 г. Иосиф Вейгль, Директор И.-К. придв. оперы. Антонио Сальери, И.-К. придворн. Капельмейстер. Леопольд Офферсман ф. Эйхталь, И.-К. Придворный Секретарь и Директор Канцелярии".

„Выискивая по долгу службы и по собственной склонности музыкальные таланты, преимущественно на родине, и поддерживая по возможности их благородные порывы, я с особым удовольствием

[1]) Мозель (1772—1844)—композитор, театральный директор и придворный библиотекарь, известен был и в литературе (биография Сальери и др.).

[2]) Барбайя (1778—1841)—известный антрепренер, державший в двадцатых годах театры в Вене, Милане, Неаполе.

настоящим удостоверяю, что госп. Франц Шуберт, получивший свое первоначальное музыкальное образование в Конвикте, где он находился в должности хориста при И.-К. Придворной Капелле, затем в продолжение немногих лет, благодаря природному гению, усидчивому изучению строгого стиля и многим превосходным работам, уже представил соответствующие доказательства своих познаний, настолько же солидных, насколько проникнутых большим вкусом и чувством. Поэтому остается только пожелать, чтобы этот достойный человек имел возможность дать созреть цветам своего таланта на пользу искусства вообще и драматического искусства в особенности. 24 января 1821. Мориц граф ф-Дитрихштейн, И.-К. Заведующий придворной музыкой".

Но с передачей придворной оперы в аренду дело подвигалось не очень быстро. Вследствие собственноручного императорского рескрипта от 12 февраля 1821 г. Дитрихштейн должен был, как директор, а произведенный в придворные советники Мозель, как вицедиректор, принять на себя управление обоими придворными театрами. Они заведывали ими до 30 ноября. Оптимистическая надежда Шуберта, что оба его высокие покровители осуществят теперь на деле, когда у них в руках стали для этого средства, проявленное ими увлечение, так бурно выраженное на бумаге, оказалась тщетной. Повторилась та же история, как и в его юности. Началось восхваление его „прирожденного гения", но его оперы, как и прежде, оставались лежать скрытыми в шкафу. Однако временные директора все-таки не хотели совершенно остаться без оказания какого-либо „покровительства" своему опекаемому. Секретно они дали ему поручение написать два вставных номера в оперу „Das Zauberglöckchen" (Волшебный колокольчик) Герольда [1]). По своей безграничной скромности Шуберт принял это поручение. Можно быть даже благодарным за это. Он сочинил теноровую арию для роли Азолина „Der Tag entflieht" (День летит) и комический дуэт принцев „Bedur" и „Cedur"—„Nein, nein, das ist zu viel" (Нет, это слишком много), который при первом представлении 20 июня имел наибольший успех. Никто, даже друзья, ничего не знали об авторстве Шуберта. „Волшебные колокольчики" Герольда в переводе Трейчке скоро отзвонили, и после этого Шубертовская муза уже не находила себе путей на сцену „Kärtnerthor"-театра. В ноябре был заключен договор об аренде, а 1 декабря управление театром принял на себя Барбайя. Многие певцы, между ними и Фогль, ушли в отставку. 2 ноября Шуберт писал: „Kärtnerthor-театр и Wiedner-театр действительно переданы в аренду Барбайя, он их принимает 2 декабря". Новая дирекция, во главе с приглашенным балетмейстером Дюпортом, дебютировала 22 декабря оперой „Zelmire und Azor" (Зельмира и Азор) и потерпела полный провал.

После выступления в прошлом году перед Венской публикой в качестве драматического композитора, Шуберт в 1821 появился в публике, как лирик. В доме „Zum roten Apfel" [2]) на Singerstrasse

---

[1]) Луи Герольд (1791—1833)—знаменитый франц. оперный композитор, наиболее популярными операми которого были „Zampa" (1831) и „Pré aux cleres" (1832).

[2]) Красного яблока.

„маленький музыкальный кружок" давал регулярные музыкальные вечера. 25-го января здесь в первый раз Август фон Гимних исполнил публично „Лесного Царя", и присутствовавший Шуберт мог быть представлен публике. 8 февраля исполнялись три песни: „Die Sehnsucht" (Томление), „Grätchen am Spinnrade" (Гретхен у прялки) и „Der Jüngling auf dem Hügel" (Юноша на холме). „Die Sehnsucht" (Томление) пел Иосиф Гетц, который уже в 1816 году принимал участие в исполнении Шубертовской кантаты „Prometheus" (Прометей); обе другие песни исполнила Софья Лингарт. Вскоре после этого, 8 марта, Иосиф Прейзингер поместил в концертную программу „Gruppe aus dem Tartarus" (Группа из Тартара). 1821-й год таким образом начался многообещающе, если принять во внимание, что в течение двух предшествующих лет не исполнялось публично ни одной песни Шуберта. В первый раз заинтересовался музой Шуберта и самый значительный и компетентный орган общественно-музыкальной жизни Вены—„Общество любителей музыки" (Gesellschaft der Musikfreunde); в первом публичном концерте его был исполнен мужской квартет „Das Dörfchen", а в четвертом—увертюра для оркестра e-moll. В следующем году был исполнен еще один вокальный квартет; но после совсем забыли, что в Вене проживает Франц Шуберт и пишет, несмотря на лишения, одно произведение за другим. Правда, в октябре 1826 года о нем еще раз вспомнили и передали почетное подношение в 100 гульденов; от дальнейших же чествований воздержались до его смерти.

Однако к этому времени композитору улыбнулось счастье с другой стороны. В лице Игната Зоннлейтнера он нашел дельного и энергичного покровителя. Зоннлейтнер состоял с 1795 года „Придворным агентом" (адвокатом), „Императорским присяжным публичным нотариусом", а с 1815 г. также и профессором торгового и вексельного права в Техническом училище в Вене. Он был очень музыкален и находил достаточно времени, несмотря на массу служебных обязанностей, чтобы петь (обладая обширным басом), как в частных кружках, так и публично. 26 мая 1815 года он дал первый музыкальный вечер в своей большой квартире на Bauernmarkt в Gundelhof № 627, где присутствовало более 120 человек. По началу любители музыки собирались каждую пятницу, затем каждые две недели. Эти музыкальные вечера постепенно превратились в настоящие концерты и привлекали все большее количество слушателей, так что оказалось необходимым раздачей входных билетов до известной степени остановить наплыв.

Леопольд Зоннлейтнер, сын придворного агента, сверстник Шуберта, познакомился с композитором, как участник первого исполнения „Прометея". Музыка Шуберта произвела на него потрясающее впечатление. Он собрал в копиях Шубертовские песни еще до того, как композитор стал бывать у них в доме.

Приблизительно с 1819 г. Шуберт стал гостем в Gundelhof'e. Здесь 19 ноября была исполнена его „Das Dörfchen" (Деревушка), а 21 декабря 1820 г. Гимних спел „Erlkönig" (Лесного царя).

Выдающейся личности Зоннлейтнера Шуберт обязан также тем, что мог наконец увидеть себя в печати. Своими собственными хлопотами он все еще не мог найти издателя для своих композиций.

Напрасно обходил он Венских издателей со своими песнями. Тогда Леопольд Зоннлейтнер попробовал свое счастье. Но и Каппи, и Диабелли, и Штейнер, с которыми находился в связи Тобиас Хаслингер, отклонили эти песни, даже не говоря о каком-либо гонораре, так как аккомпанимент был слишком труден, а композитор слишком неизвестен. Тогда это дело взял в свои руки проницательный Игнат Зоннлейтнер и, совместно с двумя другими лицами, предложил сумму, требующуюся для напечатания первой тетради песен. Эту тетрадь взяли на комиссию Каппи и Диабелли, а ожидаемая прибыль от продажи должна была покрыть расходы по печатанию второй тетради и т. д. Этот умный план удался.

В феврале сдали в набор ор. 1. Игнат Зоннлейтнер распространил об этом сведения в своем музыкальном обществе, члены которого немедленно подписались на сто экземпляров. В марте урегулировался вопрос с посвящением, и 2-го апреля в Венской газете появилось объявление издательства о „Лесном царе“, составленное Иосифом Хюттенбреннер: „О ценности этого произведения высказались не только слушатели концерта в придворном театре в прошлую среду на первой неделе поста, единогласно потребовавшие повторения исполняемого нашим чествуемым придворным оперным певцом госп. Фоглем, но и многие печатные издания, высказавшиеся очень лестно и выгодно в пользу молодого гениального композитора. Поэтому дальнейшая рекомендация кажется столь же излишней, сколь должно быть приятным всякому местному и иногороднему знатоку и любителю пения появление и приобретение этого отпечатанного произведения“. Так как Хюттенбреннер считал, что Шуберт является вторым Моцартом песни, то он был объявлен издателями Штейнером и Хасслингером за дурака и глупца.

Сам композитор мало беспокоился обо всем этом. Письмо Леопольда Зоннлейтнера свидетельствует о деятельном участии Хюттенбреннера: „Прошу Вас во всяком случае позаботиться, чтобы Шуберт завтра пришел к госпоже Лингарт прорепетировать с ней романс „Der Jüngling“ (Юноша), который она будет петь у меня; затем, чтобы Шуберт пришел в среду в половине 12-го ко мне репетировать „Хор духов“. Я рассчитываю на Вашу любезность, что Вы устроите, чтобы Шуберт непременно пришел на эти репетиции. Я очень удивляюсь, почему Шуберт вообще не заглядывает ко мне, хотя мне крайне необходимо переговорить с ним и по поводу его „Лесного царя“ и по другим делам“.

В таком же роде печатались и следующие семнадцать тетрадей и передавались для распространения Каппи и Диабелли. Еще до напечатания „Лесной царь“ исполнялся 8 февраля перед многочисленными слушателями на публичном музыкальном вечере. Фогль тоже захотел испробовать действие Шубертовской песни перед большой публикой и исполнил „Лесного царя“ 7 марта с большим успехом в оперном театре. В программу этого концерта были поставлены три песни Шуберта: „Das Dörfchen“ (Деревушка), „Erlkönig“ (Лесной царь) и „Gesang der Geister über den Wassern“. (Песнь духов над водами). „Лесного царя“, как рассказывает Ансельм Хюттенбреннер, „Фогль пел с таким мастерством и воодушевлением, что его пришлось повторить. Аккомпанировал я, а Шуберт, который

свое собственное произведение мог бы исполнить не хуже меня, по нелюдимости не согласился на это и удовлетворился тем, что стоял рядом со мной и перелистывал ноты. На репетициях Шуберт по настоянию Фогля вставил кое-где в аккомпанименте несколько лишних тактов, чтобы певец имел возможность немного передохнуть". Восьмиголосное „Gesang der Geister" (Песнь духов) на слова Гёте было исполнено с совершенством мужским ансамблем, но успеха не имело. Шуберт и певцы были этим не мало рассержены, так как именно от этого вдохновенного хора ожидали как раз противоположного результата. „Трудная музыка была непонятна слушателям, непривыкшим к Шубертовской манере письма; они не согрелись, ни одна рука не шевельнулась, и певцы, проникнутые высокими красотами этого творения, ожидавшие большого успеха, удалились со сцены, как будто облитые струей холодной воды".

Opus I Шуберт посвятил своему покровителю, Морицу фон Дитрихштейн.

Второй песней должна была появиться из печати „Grätchen am Spinnrade" (Гретхен у прялки). Хюттенбреннер опять взял на себя деловую часть. К этому относится письмо к нему Леопольда Зоннлейтнера: „Только что получил прилагаемую записку от Диабелли. Так как Вы начали это дело, то очень прошу распорядиться о всем необходимом. Если граф Фриз примет посвящение, то заглавие могло бы быть таким:

„Гретхен за прялкой"
Сцена из трагедии „Фауст" Гёте
Положено на музыку и
почтительнейше посвящается
Францем Шубертом
Его Высокородию господину имперскому графу
Морицу фон Фриз
Кавалеру Имп.-Кор. ордена Леопольда и пр. и пр.
(opus 2)

Если Фриз еще не принял посвящения, то гравер пусть пока оставит свободным место для имени. Потому благоволите переговорить с Диабелли".

Граф Фриз, владелец меняльной конторы, был меценатом Ансельма Хюттенбреннера, он дал ему возможность учиться у Сальери. О посвящении ему „Grätchen am Spinnrade" (Гретхен у прялки) было объявлено в Венской газете 30 апреля следующее: „В наилучших местных частных музыкальных кружках эта песня уже встречала каждый раз самый решительный успех. Кроме того, имеются все основания сказать, что, как песня, она заслуживает быть причисленной к самым интересным. Приобретение ее будет поэтому чрезвычайно приятно каждому любителю искусства и особенно любительницам пения". Opus 3, который содержал Гётевские стихотворения „Schäfers Klagelied" (Жалобная песнь пастуха), „Jägers Abendlied" (Вечерняя песнь охотника), „Heidenröslein" (Дикая розочка) и „Meeresstille" (Морская тишь), был посвящен Игнату фон Мозель и анонсирован 29 мая. Одновременно было объявлено об opus'е 4, в который

вошли „Der Wanderer“ (Скиталец) Шмидта, „Wandrers Nachtlied“ (Ночная песнь странника) Гёте и „Morgenlied“ (Утренняя песнь) Вернера. Посвящение было сделано стихотворцу Владиславу Пиркер фон Фельзё-Эр, патриарху Венеции. Он ответил на предложение посвящения следующим письмом: „Глубокоуважаемый господин! Ваше любезное предложение посвятить мне четвертую тетрадь Ваших несравненных песен я принимаю с тем бо̀льшим удовольствием, что оно теперь будет часто воскрешать в моей памяти тот вечер, когда я был так захвачен глубиной Вашего вдохновения, особенно высказавшегося в звуках Вашего „Wanderer“. Я горжусь принадлежностью к одной с Вами родине и пребываю с глубоким почтением Вашим преданнейшим Иоганном Л. Пиркер, Патриарх“.

Третью и четвертую тетрадь издатель сопроводил следующей рекомендацией: „Большой спрос побуждает издательство предложить любителям немецкой песни и эти две тетради. Уже сам выбор стихотворений указывает на тонкое чувство композитора; но тот способ, как он воспринимает образцовые стихотворные произведения и как он их воспроизводит в музыке, свидетельствует о превосходном мастерстве молодого художника“. Посвящение песен таким высокопоставленным лицам оказалось для Шуберта не бесполезным. 2-го ноября он мог написать Иосифу фон Шпаун в Линце, который посредничал в посвящении Пиркеру:

„Дорогой друг!

Твое письмо очень меня обрадовало, и я желаю Тебе постоянного приятного самочувствия. Но теперь я должен Тебе сообщить, что мои посвящения сделали свое дело, а именно, Патриарх потратил 12, а Фриз при посредстве Фогля 20 дукатов, что для меня очень полезно. Таким образом Ты должен быть так любезен и закончить Твою переписку с Патриархом подобающей ему и мне благодарностью. Опера Шуберта продвинулась уже до 3-го акта, и я очень желаю, чтобы ты смог присутствовать при ее появлении. Мы ждем многого от этого. — Kärtnerthor-театр и Wiedner-театр действительно сданы Барбайя, и он их принимает 2-го декабря. Затем желаю тебе всего хорошего“.

Опубликование песен продолжалось безостановочно. Opus 5, содержащий опять Гётевские стихи „Rastlose Liebe“ (Безудержная любовь), „Nähe der Geliebten“ (Близость возлюбленной), „Erster Verlust“ (Первая утрата), „Der Tischler“ (Столяр) и „König in Thule“, был опубликован 9 июля: „Произведения этого композитора не требуют рекомендации, так как их внутренняя ценность выступает слишком четко, чтобы не быть почувствованной и признанной каждым любителем искусства, и каждым знатоком. Образцовые стихотворения Гёте вряд ли могли быть облечены в более достойную форму звуков, чем в предлагаемых, с вниманием отобранных и составленных композициях“. Эту тетрадь с песнями Шуберт посвятил своему учителю Антонио Сальери в знак своего уважения.

Что Шубертовские песни обратили на него внимание и составили ему известное имя, видно из заметки, которой оповещался 4 августа выход I-го тома „Eichenblätter“ (Дубовые листья), „посвященных Обществу благородных женщин для поощрения всего хорошего и полезного“. Там сказано: „Издателям удалось также за-

вербовать для настоящего издания, помимо многих новых уважаемых писателей, обоих талантливых композиторов — господина Венцеля Томашек[1]) в Праге и господина Шуберта в Вене." 23 августа появился 6 opus песен Шуберта. „Эта тетрадь достойно примыкает к предшествующим. Она посвящена высокоценимому режиссеру и певцу И.-К. придворного театра Михаилу Фоглю, любимые песни которого здесь собраны. Это обстоятельсто является порукой их высокого достоинства". В этой тетради были заключены „Memmnon" (Мемнон), „Antigone und Ödipe" (Антигона и Эдип) Майерхофера и „Am Grabe" (У могилы) Ансельма фон Клаудиуса.

Пока все это были песни, исполнение которых представляло различные затруднения. Opus 7 должен был пойти навстречу более широким кругам, так как при издании его говорилось: „Из Шубертовских композиций здесь собраны те, которые при своем внутреннем превосходстве имеют и то преимущество, что их аккомпанимент легко исполним, а от голоса не требуется большого диапазона. Это обстоятельство придает настоящей тетради также ценность общедоступности". В ней находились „Der Tod und das Mädchen" (Смерть и девушка) Клаудиуса и две песни графа Людвига Шехсни— „Die abgeblühte Linde" (Отцветшая липа) и „Die Flug der Zeit" (Полет времени).

Восьмую тетрадь Шуберт пока не сдавал в печать, так как граверы были перегружены работой с Веберовским „Freischütz'ем" (Волшебный стрелок), который 3 ноября впервые появился на сцене в Вене. Взамен этого он издал 28 ноября, к приближавшемуся карнавалу, свой opus 9 „Первые вальсы" для рояля в двух тетрадях, которые несколько лет спустя встретили такой восторженный прием в рецензии Шумана.

Помимо опубликованных Каппи и Диабелли вещей, появились еще две песни Шуберта в Венской газете (Schickche Wiener Zeitschrift)—30 июня: „An Emma" (К Эмме) 8 декабря и „Der Blumen Schmerz" (Боль цветов) графа Иоганна фон Майлаф.

„Erlkönig" (Лесной царь), стоивший 2 гульдена, и остальные тетради по гульдену 30 крейцеров, расходились сверх ожидания быстро. Выручка покрыла расходы по печатанию и небольшие долги Шуберта и дала даже значительный излишек, несмотря на то, что в половинной прибыли участвовали Каппи и Диабелли. Зоннлейтнерский хорошо продуманный план сделать Шуберта независимым в своих работах таким образом был на пути к осуществлению. Но заботливый „придворный агент" не принял во внимание хитрых уговоров издателей и полного незнания и беззаботности Шуберта в коммерческих делах. Впоследствии мы еще увидим, как Шуберт одним росчерком пера разбил солидную основу для своего обеспеченного существования и на всю жизнь, как он сам выражался, остался „рабом всякого ничтожного торгаша". Молодой славе Шуберта вскоре уже пришлось испытать, как все высокое обывательщина втаптывает в грязь. Его „Лесной царь" послужил для всевозможных экспериментов. Так например, Франц Глезер[2]) в 1824 году

---

[1]) Томашек (1774—1850)—знаменитый органист и плодовитый композитор.
[2]) Глезер (1798—1861)—оперный композитор и дирижер.

издал какой-то „Erlkönigmarsch mit Trio“ (Марш „Лесной царь“ с трио) для рояля, а после смерти Шуберта Диабелли в своем „Новейшем сборнике любимых галоппов для фортепиано“ напечатал под № 16 „Erlkönig Galoppe von Frz. Schubert“ (Галоп „Лесной царь“ Фр. Шуберта). Популярный заголовок должен был привлекать. Даже и в ближайшем окружении Шуберта можно указать на подобную же безвкусицу. Так, Анс. Хюттенбреннер излил свои музыкальные чувства в „Erlkönig—Walzer“ (вальс „Лесной царь“), который был ядовито осмеян издателем „Венской Музыкальной Газеты“ („Wiener Musikzeitung“) Канне.

1821-й год, также как и предыдущий, дал только незначительное число песен. В январе появились „Die gefangenen Sänger“ (пойманные певцы) Шлегеля и „Der Ungückliche“ (Несчастный) Каролины Пихлер. Из стихотворений Гёте в этом году впервые появляются песни из „West-östlichen Diwan“; в феврале „Versunken“ (Исчезновение), в марте „Geheimnis“ (Тайна), затем „Suleika I“ (Зулейка I) и „Suleika II“ (Зулейка II). Далее следуют „Grenzen der Menschheit“ (Граница человечества) (март), „Mahomets Gesang“, (Песнь Магомета), „Mignon I“ (Миньон I) („Heiss mich nicht reden“) и „Mignon II“ (Миньон II) (So lass mich scheinen“) и „Iohanna Sebus“ (Иоганна Зебус) (апрель). Следует еще упомянуть „Der Jüngling am Bache“ (Юноша у ручья) Салиса (сентябрь), „Der Blumen Schmerz“ (Боль цветов) графа Майлаф и „Sei mir gegrüsst“ (Привет) Риккерта.

Продукция церковной и инструментальной музыки в этом году тоже не богаче лирики. 16-го августа появился „Tantum ergo“ для хора и оркестра. По желанию издателя Диабелли, в марте Шуберт написал одну вариацию на вальс Диабелли. Этот спекулирующий господин пригласил для написания этих вариаций пятьдесят композиторов, и в 1824 году издал из этих работ целый сборник. Полный набросок симфонии в E-dur приходится на август. Шуберт оставил этот набросок не оконченным. Брат Фердинанд подарил его в 1846 г. Феликсу Мендельсону.

Кружок молодежи, который собрался вокруг Шуберта, превратился в значительное общество. „Это были молодые, веселые люди, которые благодушествовали в славной австрийской столице, как только могли“. В вопросах музыки Шуберт конечно имел в этом кружке решающий голос. Его новые композиции исполнялись впервые именно здесь, где он встречал так много любви. Он не отказывается иногда поиграть своим друзьям и для танцев. Безгранично количество „Ländler’ов“ и „Deütsher’ов“, которые он при этом импровизировал на инструменте. Удивительно ли после того, что все его любили, что он сделался средоточием кружка и что эти вечера окрестили „Шубертиадами“. Сначала собирались в квартире Шобера, потом перебрались к богатому коммерсанту Иоганну фон Брухман, затем к Иосифу Виттечек и наконец, приблизительно в 1826 г., к Шпауну. Постоянными гостями были: Швиндт, Шпаун, Купельвизер, Ридер, Дитрих, Мон, Гай, Добигоф, Франц Дерфель, Цегентер и другие. 7 декабря 1822 г. Шуберт писал Шпауну в Линц: „Наша совместная жизнь в Вене теперь очень приятна, мы устраиваем у Шобера еженедельно три раза чтения и одну „Шубертиаду“. Летом всей компанией ходили на прогулки. Красоты природы на-

ходили в сердцах молодых энтузиастов столь же отзывчивую почву, как и искусство. Шпаун рассказывает: „Летом Шуберта тянуло на волю, и иногда случалось, что из-за хорошего вечера или приятной компании он забывал о приглашении даже знатных кругов; на него обижались, но это мало его заботило. Недружелюбные голоса называли его пьяницей и мотом, так как он охотно отправлялся за город и там в приятном обществе осушал стакан вина, но нет ничего более лживого, чем эта несчастная сплетня; он, напротив, был очень сдержан и даже при большом весельи никогда не переступал разумных границ".

В июле 1821 г. Шуберт со своими друзьями несколько дней провел в Аценбруге; более продолжительным было пребывание его с семьей Шобера осенью в Пельтене. Именно там оба друга работали над оперой „Alfonso und Estrella" (Альфонс и Эстрелла). Как только Шобер заканчивал текст, Шуберт его сейчас же перекладывал на музыку. Здесь чувствовали они себя в одной общей спальной комнате с роялем и диваном „особенно уютно и по домашнему". Шуберт был, по словам Шобера, особенно прилежен. Он начал сочинять первый акт 20-го сентября, а второй уже месяцем спустя. „Я бы только желал" пишет Шобер 2-го ноября Шпауну, „чтобы ты находился при этом и видел возникновение превосходных мелодий; прямо удивительно, как щедро он опять разбрасывает свои мысли.—У него почти окончены два акта—за мной последний". Шуберт прибавил в письме в виде постскриптума: „Шоберовская опера подвинулась уже до 3-го акта, и я очень желаю, чтобы ты мог присутствовать при ее исполнении. Мы ожидаем от нее очень много". В Вене принялись за работу над третьим актом...

На рождество 1821 года Шуберт приобрел новое ценное знакомство: он был приглашен в дом придворного артиста Генриха Аншютц. Последний рассказывает в своих „Воспоминаниях" о рождественских праздниках 1821 г. и занятном эпизоде, в котором Шуберт играл главную роль:

„Эти рождественские праздники интересовали меня особенно потому, что они впервые привели в наш дом Шуберта. Франц Шуберт был одним из самых деятельных членов бывшего Венского кружка шалопаев; там уже годами были с ним очень близко знакомы мои братья, и при посредстве родни он попал и в мой дом. Его второе посещение произошло на вечере, который взволновал нас совершенно по другому поводу. Я пригласил к себе компанию моих друзей, между ними и Шуберта. Были несколько дам и мужчин. Жена моя была еще молода, брат Густав страстно любил танцовать, так что всякие разговоры заменились танцами. Шуберт, уже исполнивший несколько музыкальных вещей, с веселой улыбкой садится за рояль и играет для танцев. Все вертятся, смеются, веселятся... Вдруг меня отзывают в сторону, сообщая что один незнакомый человек желает со мной поговорить. Это был полицейский чиновник, который требовал прекращения танцев в виду наступающего поста. Когда я с этим ужасным известием появился среди общества и упомянул о полиции, все в деланном испуге бросились в разные стороны. Шуберт же заметил: „Это они мне на зло, так как знают, что я с особой охотой играю для танцев!" Потом Шуберт часто

навещал мой дом. Это был честный, чистосердечный человек, заставивший полюбить себя. Неуверенный вследствие близорукости взор загорался, когда он играл или говорил о музыке. Последнее он делал очень охотно, причем его постоянной темой был плохой вкус публики, или же он распространялся об итальянской „волынке“.

В ноябре 1821 года исполнилось три года, как Шуберт „с преисполненным безграничным любовью сердцем оставил родительский дом“. К этому времени друзья Шуберта, при посредстве его брата Фердинанда, подготовили примирение, которое состоялось в 1822 году. Радость Франца была велика. В его письме к Шпауну от 7 декабря нам бросается в глаза сердечная благодарность за его способствование примирению, и он прибавляет в своей искренней радости: „Адрес пиши мне в Россау, в дом училища на Grüntorgasse, в котором я теперь живу“ (Отец с рождества 1817 г. был школьным учителем именно в Россау). На его творчество примирение с отцовским домом оказало самое благотворное влияние.

27 февраля Шуберт закончил партитуру „Alfonso und Estrella“ (Альфонс и Эстрелла). В трех актах заключаются 34 музыкальных номера. Это было первой большой сценической работой, которую Шуберт написал для дирекции Барбайя, но ей не пришлось скоро попасть на подмостки. В середине февраля из Дрездена в Вену приехал Карл Мария фон Вебер, тогда достигший зенита своей славы, для дирижирования своей оперой „Freischütz“ (Волшебный стрелок), которая после первого же представления 3 ноября с шестнадцатилетней Вильгельминой Шредер (Девриент) в роли Агаты возбудила громадное воодушевление среди венцев. Шуберт познакомился с Вебером вскоре после его приезда. „Королевский Саксонский Капельмейстер“ очень интересовался живущим в тиши венским композитором и дал ему надежду на постановку его „Альфонса и Эстреллы“ в Дрездене. Оба копозитора часто встречались, и искреннее преклонение Шуберта перед творцом „Freischütz'а“ было безусловно приятно знаменитому музыканту.

Обещание Вебера побудило Шуберта дать копирование своей партитуры Диабелли, за что он должен был уплатить 100 гульденов. Своему „помощнику“ Иосифу Хюттенбреннер Шуберт писал: „Будьте любезны и присылайте мне акт за актом для корректуры. Также желательно, чтобы Вы озаботились о моем счете у Диабелли, так как я нуждаюсь в деньгах“. Но перед тем, как препроводить оперу Веберу, он все же попробовал пристроить ее в Вене. Напрасно: Дюпорт ее забраковал. Из уже упомянутого письма Шуберта к Шпауну 7 декабря 1822 г. мы узнаем много интересного: „Дорогой Шпаун! Надеюсь сделать тебе посвящением этих трех песен некоторое удовольствие, которое ты так заслужил... Ты будешь доволен и их выбором, так как я посылаю те, на которые ты сам указывал. Вместе с этой тетрадью одновременно выпускаются еще две другие, из которых одна уже отпечатана и мною тоже пересылается тебе, а другая сейчас печатается. Первая из них содержит, как ты увидишь, три „Gesänge des Harfners“ (Песни арфиста), вторая из которых—„Wer nie sein Brot mit Thränen ass“ (Кто никогда не ел своего хлеба в слезах)—вновь написана и посвящена епископу из С-т Пёльтена, а другая, как ты это не увидишь, содержит „Suleika“

(Зулейка) и „Geheimnis" (Тайна), и я посвящаю ее Шоберу. Вместе с тем я сочинил еще одну фантазию для рояля в две руки, которая также печатается и будет посвящена одному богатому частному лицу. Я положил также на музыку несколько песен Гёте, как напр., „Der Musensohn" (Сын муз), „An die Entfernte (К далекой), „Am Flusse" (У реки) и „Willkommen und Abschied" (Встреча и расставание). С оперой в Вене ничего не выходит; я ее затребовал и получил обратно. Фогль действительно покинул театр. В скорости я ее пошлю или в Дрезден, откуда я получил многообещающее письмо от Вебера, или в Берлин. Моя обедня закончена и в скором времени будет исполнена; я ношусь еще с прежней мыслью посвятить ее императору или императрице, т. к. я нахожу ее удавшейся. Вот все, что я мог сказать тебе нового про себя и свою музыку, теперь еще про кое-что другое. „Libussa" (Либусса), большая опера К. Крейцера, на днях исполнялась здесь в первый раз и понравилась. Особенно красивым считается 2-й акт, я же слышал только первый, который оставил меня равнодушным... Мне живется в общем довольно хорошо, если бы не так огорчила постыдная история с оперой. С Фоглем я опять возобновил связь, так как он из театра ушел, и я в этом отношении ни чем не стеснен. Я даже думаю опять заехать с ним или после него к тебе; что меня особенно радует,— это то, что я опять увижу тебя и твоих друзей. Наша совместная жизнь в Вене теперь довольно приятна, мы устраиваем у Шобера еженедельно три раза чтения и один раз „Шубертиаду", причем появляется и Брухман".

Таким образом, дело с оперой не удалось. Фогль не мог больше использовать своего влияния, а другой помощи ие было. Тогда Шуберт ухватился за „многообещающее" письмо Вебера и стал подумывать о постановке оперы в Дрездене. 28 февраля он писал Игнату Мозель: „Позволяю себе почтительнейше Вам напомнить о Вашем любезном обещании сопроводить мое произведение благоприятным отзывом для Вебера; также осмеливаюсь просить Ваше Высокородие, если это не разгневает Вас, присовокупить к моей опере такой же отзыв для барона Кенneриц, который управляет Дрезденским театром. Все это прошу переслать мне". По сообщению Иосифа Хюттенбреннера текст оперы был передан весной 1823 г. Веберу через Вильгельмину Шредер. Партитура была послана в Берлин Анне Мильдер, ученице Фогля. Постановка „Альфонса и Эстреллы" осуществилась лишь 24 июня 1854 г. в Веймаре при Листе, чтобы затем быть навсегда погребенной.

Хюттенбреннер попробовал по поручению Шуберта сдать на сцену одно прежнее драматическое произведение „Des Teufels Lustschloss" (Увеселительный зáмок сатаны). Он обратился к директору театра „Josefstadt" Гензлеру, к графу Галенбергу, который был участником в оперном предприятии Барбайя, к капельмейстеру и композитору Петеру Винтеру в Мюнхене и к Францу Хольбейнсбергу, который с 1819 г. был руководителем Пражской сцены. Но и эти старания остались безрезультатными. Театр „Josefstadt" дал некоторые ничего не значущие обещания. Граф Галенберг согласился поставить музыкальную пьесу, если ему будут гарантированы 10.000 гульденов на расходы и могущий быть неуспех. У Винтера вообще

ничего нельзя было добиться. Хольбейнсберг был единственным, который ближе подошел к делу и 22 октября 1822 г. письмом к Хюттенбреннеру потребовал текст и партитуру оперы: „Мне доставляет удовольствие облегчать молодым талантам обычно суровый путь искусства. Благоволите прислать мне текст и музыку „Des Teufels Lustschloss“ (Увеселительный зáмок сатаны). Если эта пьеса согласуется с Вашими отзывами, то ничто не должно помешать ее постановке. Сожалею, что во время моего пребывания в Вене с 20 сентября по 19 октября я не имел удовольствия лично познакомиться с Вами и Вашим талантливым другом“.

Уже четыре года Шуберт ничего не писал „симфонического“. Симфония E-dur от 1821 года не подвигалась далее набросков. Двадцатипятилетний композитор имел уже за собой шесть симфоний, между ними такую замечательную, как „Трагическую“. Он чувствовал, что надлежит сказать еще нечто более решительное; и в 1822 г. он создал h-moll'ную, так называемую „неоконченную“ симфонию. Авторская рукопись этой симфонии содержит 29 листов, из которых четыре листа остались неисписанными. На первой странице имеется заголовок: „Sinfonia in h-moll von Franz Schubert mpia“ и дата „Вена 30 октября 1822“. Партитура написана с замечательной аккуратностью: встречаются лишь самые незначительные поправки. Шуберт набросал эту симфонию сначала как бы в клавираусцуге, что случалось с ним только в редких случаях.

Теперь, достигнув вершины симфонического мастерства, Шуберт одарил в 1822 г. и церковную музыку таким произведением, которое на много превосходит все, до тех пор им написанное. Это—месса As-dur, или, как значится на оригинале партитуры: „Missa solemnis in As-dur von Franz Schubert 1822“. Три года назад в ноябре 1819 г. он начал „Kurie“; в этом сентябре написал в конце всего произведения: „Fine del Missa: in 7 b. 1822 beendet“. Относительно ее исполнения ничего достоверного не установлено. Только в 1875 году месса увидела свет.

Помимо этой большой As-dur'ной мессы Шуберт в 1822 г. написал еще только два маленьких музыкально-церковных произведения: совсем короткое „Tantum ergo“ в C-dur для хора, оркестра и органа, и 20 марта также „Tantum ergo“ в D-dur.

Другими произведениями для хора являются: „Gott in der Natur“ (Бог в природе) Глейма для двух сопрано и двух альтов с аккомпаниментом фортепиано; это произведение Шуберт написал в августе по желанию преподавательницы пения Анны Фрёлих для ее учениц. Затем 22 ноября квартет „Schicksalslenker blicke nieder“ (Повелитель судеб окинул взором) для четырех голосов с аккомпаниментом рояля; это произведение, снабженное позже инструментальным сопровождением, появилось под названием „Des Tages Weihe“ (Благословение дня). По поручению Леопольда Зоннлейтнера Шуберт в январе написал народную песнь „Zum Geburtstage des Kaisers“ (Ко дню рождения императора) для хора и оркестра. Текст написан Дейнхартштейном. Эта вещь появилась, как „Песнь Конституции“ с измененным текстом. Последним произведением для хора в этом году является мужской квартет „Geist der Liebe“ (Дух любви) (Маттисон) с аккомпаниментом рояля или гитары (январь).

К 1822 г. относится только девятнадцать песен: „Der Wachtelschlag“ (Песнь перепела) Заутера, „Ihr Grab“ (Ее могила) Рооса, „Nachtviolen“ (Ночные скрипки), „Heliopolis I“ (Гелиополис I) и „Heliopolis II“ (Гелиополис II) Майерхофера (апрель), „Seilige Welt“ (Святой мир) Сена, „Die Rose“ (Роза) Шлегеля в двух вариантах G-dur и F-dur, „Die Liebe hat gelogen“ (Любовь солгала) Платена (июль), „Du liebst mich nicht“ (Ты не любишь меня) его же, „Todesmusik“ (Погребальная музыка) Шобера (сентябрь), его же „Schatzgräber's Begehr“ (Жажда кладоискателя) (ноябрь), три стихотворения Ф. Брухмана,—„Schwestergruss“ (Привет сестры) (ноябрь), „Im Haine“ (В роще) и „An die Leyer“ (К шарманке) (по Анакреону). В последнем месяце года Шуберт опять вернулся к Гёте. Пять Гётевских песен заслоняют собой все предшествующее: „Musensohn“ (Сын муз), „An die Entfernte“ (К далекой), „Am Flusse“ (У реки), „Willkommen und Abschied“ (Встреча и расставание) и „Wandrer's Nachtlied“ (Ночная песнь странника). Самой популярной песней этого года оказалась „Frühlingslied“ (Весенняя песнь) Уланда. В добавление можно назвать еще юмористический терцет для трех мужских голосов и фортепиано „Die Advokaten“ (Адвокаты), появившийся 27 декабря и вероятно предназначенный для веселой „Шубертиады“ ко встрече нового года.

Что касается фортепианных сочинений, то Шуберт, после больших сонат 1817 года, предпочитал теперь более мелкий жанр. Но, уже в ноябре 1822 г. он выступил с „Wanderer-Fantasie“, творением, равного которому по грандиозности построения и сильному подъему до тех пор еще не существовало...

С публикой Шуберт в 1822 г. имел меньше соприкосновений, чем в предшествовавшем году. Только пять раз венцы имели случай услышать его сочинения. В первом публичном концерте музыкального общества был исполнен один вокальный квартет; для концерта виолончелиста Иосифа Мерка (1795—1852), который состоялся 15 апреля, Шуберт написал мужской хор „Geist der Liebe (Дух любви), который был исполнен четырьмя певцами солистами и повторен 24 сентября с большим успехом. Кроме этого надо еще упомянуть исполнение 23-го псалма для женского хора 9 июня у Зоннлейтнера в доме, и исполнение Фоглем „Лесного Царя“ 8 октября в концерте в Оперном театре.

В концертах Венского Музыкального О-ва часто исполнялись мужские квартеты, которые сочинялись в то время в большом количестве. Уже начал распространяться тот противно-сентиментальный стиль, который назывался „Liedertafelei“. Мало изобретательные композиторы ничего не могли дать оригинального в узких рамках мужских хоров, а публика утомлялась однообразием преподносимого, и казалось, что ей скоро опротивит весь этот жанр. Тогда Зоннлейтнер обратился к Шуберту с просьбой о сочинении мужских хоров в новом духе. Шуберт ответил ему на это: „Вы сами знаете, как обстояло дело с приемом последних квартетов; публике они надоели. Конечно, мне, может быть, удалось бы найти новую форму, но особенно рассчитывать на это нельзя. Так как моя судьба меня все-таки несколько интересует, то Вы, который, как я надеюсь, тоже принимаете в этом участие, должны согласиться,

что я должен подвигаться вперед с уверенностью, и ни в коем случае не могу предоставить себя такому лестному приглашению; разве только уважаемое Общество удовлетворится романсом из „Волшебной арфы“ в исполнении Егера. В таком случае чувствовал бы себя успокоенным“.

Несмотря на малую исполняемость Шубертовских сочинений, продолжающееся опубликование его произведений обратило на него внимание любителей музыки. В 1821 году он издал восемь опусов, в этом только шесть. 9 мая был издан opus 8, содержащий песни: „Der Jüngling auf dem Hügel“ (Юноша на холме) Г. Хюттенбреннера, „Sehnsucht“ (Томление), „Erlafsee“ (Озеро Эрлаф) и „Am Strome“ (У реки) Майерхофера. Этот opus был посвящен графу Эстергази, отцу его учениц. Объявление кратко сообщало: „Знатоки и любители уже достойным образом оценили Шубертовские сочинения; потому настоящая тетрадь не нуждается в особой рекомендации“. Отблагодарил ли граф за это посвящение и каким образом—в точности неизвестно.

Своим десятым opus'ом Шуберт передал в печать восемь вариаций в четыре руки на французскую песню, которые он сочинил четыре года тому назад в Целесе. Эти вариации появились 19 апреля и были „посвящены Бетховену его почитателем и поклонником Францем Шуберт“. Молодой композитор сам отправился с экземпляром своего 10-го opus'а к Бетховену, чтобы передать его из рук в руки досточтимому мастеру. Но он не застал его дома и оставил тетрадь у прислуги. Так был упущен этот случай познакомиться с Бетховеном. Одаренные фантазией новеллисты и биографы сочинили разные сказки по поводу знакомства Шуберта с Бетховеном. В противоположность им приведем цитату из Шпауна: „Шуберт часто печалился, что Бетховен был так необщителен и что ему не пришлось никогда разговаривать с Бетховеном“, и дальше: „Шуберт почел бы за счастье ближе подойти к Бетховену, но последний был... недосягаем“. Хюттенбреннер сообщает с достоверностью: „Посвященные Бетховену вариации ор. 10 Шуберт снес, после их отпечатания, лично к Бетховену, но не застал его дома. Но Карл Бетховен, а также и Шиндлер, неоднократно говорили впоследствии, что эти вариации нашли одобрение со стороны Бетховена, так как в продолжение нескольких месяцев он ежедневно их разыгрывал вместе со своим племянником. Шуберт столкнулся с Бетховеном в первый и последний раз у смертного ложа последнего. „Нас—Ансельма, меня и Тельгера—привел туда Шиндлер“.

Если принять в соображение, как изолированно и недосягаемо проживал одинокий Бетховен свои последние годы, то можно быть уверенным, что о существовании какого-то венского композитора Франца Шуберта он узнал только случайно, когда, возвратившись домой, нашел на столе эти вариации. О Шубертовском таланте он, должно быть, высказался благоприятно; вряд ли было чистым вымыслом ходившее тогда в Вене, во всяком случае очень преувеличенное, выражение Бетховена: „Этот меня еще превзойдет“. В одной разговорной тетради Бетховена, повидимому от 1823 года, находится замечание Карла Бетховена: „Очень хвалят Шуберта, но говорят, что он прячется“. Еще раз имя Шуберта встречается в 1826

году. Хольц[1]) написал тогда: „Шуберт только что был у него [по-видимому Кизеветтера][2]), они разбирали Генделевскую партитуру. Он [Кизеветтер] был очень любезен... Он [Шуберт] был всегда при этом.—У него была большая способность к песням. Знакомы Вы с „Лесным Царем“?.. Он [Кизеветтер] говорил всегда очень мистически“. Фердинанду Шуберту принадлежит неточное выражение: „Они редко сходились“, что равнозначуще с „они редко видели друг друга“. О том, что Шуберт часто встречался с Бетховеном, хотя и не вступал с ним в беседу, говорит Ансельм Хюттенбреннер: „Бетховен еженедельно по несколько раз заходил в издательство Штейнер и К° перед обедом между 11 и 12 часами. Там почти всегда было собрание композиторов и обмен музыкальными взглядами. Шуберт часто сопровождал меня туда. Помещение было в „Paternoster“ переулке. Мы забавлялись, слушая крепкие, иногда острые замечания Бетховена, особенно, если это касалось итальянской музыки“...

Печатание Шубертовских сочинений настойчиво продолжалось. Для разнообразия Шуберт издал 12 июня под ор. 11 три мужских квартета: „Das Dörfchen“ (Деревушка), „Die Nachtigall“ (Соловей) и „Geist der Liebe“ (Дух любви). Эту тетрадь он посвятил певцу придворной капеллы Иосифу Барт, который был горячим поклонником Шубертовских квартетов. Более замечательным был ор. 12, содержавший три „Gesänge des Harfners“ (Песни арфиста) из Гетевского „Wilhelm Meister“. Эта тетрадь была посвящена епископу в С-т Пёльтене, Данкесрейтеру, у которого в предшествовавшем году Шуберт гостил вместе с Шобером.

После этого пришла очередь для посвящений двум верным друзьям. Тринадцатый opus был предназначен для „Императ.-Королевского Асессора Иосифа фон Шпауна“; он состоял из песен „Der Schäfer und der Reiter“ (Пастух и всадник) (Фукѐ), „Lob der Tränen“ (Хвала слезам) Шлегеля и „Der Alpenjäger“ (Альпийский охотник) Майерхофера. Opus 14 был посвящен „дворянину“ Францу Шоберу; он состоял из Гётевских „Geheimnis“ (Тайна) и „Первой песни Suleikàs“. О трех последних опусах 13 декабря появилось объявление: „Настоящим публике преподносятся три тетради самых избранных песен гениального композитора, сделавшегося в такое короткое время любимцев знатоков и любителей. Песни из „Wilhelm Meister“ Гёте уже неоднократно перекладывались на музыку, но редко с таким глубоким чувством и в такой правдивой и привлекательной форме. Не менее привлекательны и обе другие тетради. Стихотворения Фукé и Майерхофера в таком музыкальном отображении поразят каждого слушателя. Но в совершенно особенном духе переданы песни из Гётевского „Westöstlichen Diwan“. В них восточная страстность соединена с такой нежностью, что они не могут не оставить наилучшего впечатления. Поэтому эти три тетради составят украшение стола любого знатока и найдут самый горячий отзвук, особенно у более чувствительного пола“. В Венский журнал Шика (Schicksche Zeistchrift) в этом году были приняты две песни Шуберта—7 мая

---

[1]) Скрипач участвовавший в исполнении последних квартетов Бетховена.
[2]) Кизеветтер (1773—1850)—известный историк музыки.

„Die Rose“ (Роза) Шлегеля и 30 июля „Der Wachtelschlag“ (Песнь перепела) Заутера.

Все эти сочинения появлялись для продажи на комиссии у Каппи и Диабелли. По собственной инициативе еще ни один Венский издатель не решался печатать Шубертовские композиции. Только в 1823 году попробовали сделать это Зауэр и Лейдесдорф; спустя два года Пеннауэр, а в 1826 г. Артариа. С этим последним Шуберт вошел в сношения против своего желания, ибо этот издатель когда-то отказался от его трех струнных квартетов с надписью „Посвящается Антонио Сальери его учеником Францем Шубертом“, заметив, что „ученических работ он вообще не принимает“. Иосиф Хюттенбреннер, всегда усердно заботящийся об издателе для сочинений своего друга, в 1822 г. сделал попытку связаться с одним иногородним издательством, т. к. Брейткопф и Гертель, после бесславного эпизода с „Лесным царем“ более не принимались в рассчет. Он обратился к К. Ф. Петерсу в Лейпциге и указал ему на Шуберта, как „на талант среди новых композиторов Вены“, который уже сделался любимцем венского музыкального мира, как на „второго Бетховена“, приведя в особое подкрепление распространившиеся слова последнего, что „этот еще превзойдет меня“. Но Петерс был хладнокровным и умным дельцом, никогда не покупавшим „кота в мешке“. Его ответ Хюттенбреннеру дает редкую возможность проникнуть в психику издателя, что сравнительно редко удается. Он разрешается следующей обширной тирадой, приводимой в сокращении.

„Я очень благодарен Вам за Ваше сообщение относительно г. Шуберта. Несколько его аранжировок песен мне знакомы с наилучшей стороны и возбуждают доверие к тому, что Вы говорите лестного об этом художнике. Я очень охотно займусь дальнейшим распространением сочинений этого композитора, что для меня более возможно, чем для венских торговцев. Но.... меня связывают два обстоятельства. Первое—это время, которое почти всегда удерживает меня в рамках; чтобы получать возможно большее количество хороших сочинений мне необходимо искать связей с выдающимися художниками и скреплять их тем, что я не только стараюсь их удовлетворить, но и предлагаю себя в их постоянные издатели, что для обеих сторон и выгодно и приятно. Моя связь с большинством многоценимых авторов, как Шпор, Ромберг, Гуммель [1]) и др. превратились в самые дружественные отношения. Теперь я вдвойне обязан принимать все, что мне присылают такие друзья и хорошие мастера, хотя, как это часто бывает, я предвижу, что кое-что и не даст прибыли. Этим обязательством очень ограничивается мое время.... Вторым обстоятельством, затрудняющим новую связь и исходящим из всего ранее сказанного, является еще неизвестное имя начинающего композитора. Очень часто мне делается упрек, что я не хочу принимать участия в распространении произведений новых композиторов, а они не могут стать известными, если издатели не занимаются изданием их со-

---

[1]) Людвиг Шпор (1784—1859)—скрипичный виртуоз и композитор 10 опер, 9 симфоний и многих сочинений для скрипки; Иоган Гуммель (1778—1837)—ученик Моцарта, выдающийся пианист и композитор фортепианных сочинений, о Ромберге см. выше.

чинений. Но этот упрек по отношению ко мне несправедлив; всего сделать невозможно, и надо придерживаться одного плана, если хочешь, чтобы вышло что-нибудь порядочное...

Таким образом Вы видите, что мне трудно немедленно согласиться с Вашим предложением относительно господина Шуберта, главным образом вследствие моего очень ограниченного времени. Тем не менее, мне не хотелось бы отказать в желании молодого художника. Я бы поэтому предложил, как компромисс, чтобы г. Шуберт переслал мне несколько своих вещиц на рассмотрение, т. к. не познакомившись я ничего не издаю из сочинений еще мало знакомых, молодых композиторов... Что г. Шуберт, передавая мне свои пьесы, оставляет их в верных руках, не подлежит сомнению, и он застрахован у меня от всяких злоупотреблений. Если я найду их подходящими, то оставлю из них то, что могу, но г. Шуберт не должен также обижаться, если мне кое-что не понравится; я буду совершенно откровенен, так как такая откровенность всего более способствует лучшим отношениям...

Будьте любезны переговорить о здесь изложенном с г. Шубертом и ряспорядиться о дальнейшем. Что касается условий с его стороны, то прошу сообщить о них, т. к. самому мне неприятно делать какие-либо предложения за продукты духа. Впрочем, условия не послужат препятствием, так как то постоянство, с каким мои авторы придерживаются меня, уже доказывает, что со мной можно хорошо сойтись. Надо полагать, что и условия молодого артиста вероятно не будут так высоки, чтобы не быть легко приемлемыми.

То, что одно произведение г. Шуберта разошлось в Вене в 300 экземплярах я допускаю, поскольку оно печаталось в Вене; я же с трудом распространяю там 100 экз., несмотря на то, что нахожусь в торговых сношениях со всеми тамошними предприятиями. Вы это сами хорошо понимаете, и мне не хочется входить в объяснение причин. Что это так—прошу мне поверить; опыт указывает на это слишком часто, а исключения бывают чрезвычайно редко".

Шуберт оставил письмо издателя и его предложение посылать ему сочинения без внимания и таким образом снова должен был ограничиться своей милой Веной. Здесь он хотел для своих сочинений добиться всего, чего только мог. По окончании h-moll'ной симфонии ему пришла мысль исполнить ее в Обществе любителей музыки, Gesellschaft der Musikfreunde. Поэтому он начал хлопотать о приеме его в активные члены О-ва, но ему отказали с замечанием, что, по уставу, в члены О-ва могут приниматься только любители, но не профессионалы.

ГЛАВА V.

1823.

Шуберт был недоволен издательством Капни и Диабелли; он чувствовал себя часто обманутым. 21 февраля 1823 года он писал им: „При сем препровождаю квартет вместе с фортепианным аккомпаниментом. Выпуск двух тетрадей вальсов и пр. меня несколько удивил, т. к. он произошел не совсем согласно переговорам. Соответствующая оплата была бы очень уместна. Впрочем, прошу Вас соблаговолить прислать мне счет на три последних тетради, так как я предполагаю заключить рассчет и оставить их Вам, если Вы пожелаете, в собственность за 300 флоринов. Также я прошу Вас о нескольких экземплярах этой фантазии".

В этом году Шуберт передал фирме для напечатания только четыре произведения, так как между ними дело дошло до полного разрыва. Под ор. 15 вышла 24 февраля „Die Wandererphantasie" (Фантазия „Скиталец") для рояля, посвященная ученику Гуммеля, помещику фон Цзитин. В виде вознаграждения Шуберт получил от издательства 20 гульденов. Объявление гласило: „Фантазия всегда признавалась тем родом музыкальных сочинений, в которых искусство композитора, освобожденное от уз формы, могло проявляться всего ярче и выказать всю свою ценность. Г-н Шуберт доказал свое мастерство в этих новых произведениях, показав, что он не только владеет даром изобретательности, но и умеет развить свои удачные мотивы по всем требованиям искусства. Настоящая фантазия достойна быть поставленной наряду с подобными произведениями первоклассных композиторов, и потому заслуживает во всех отношениях внимания всех художников и любителей искусства".

9-го октября последовал ор. 16—два квартета для мужских голосов с аккомпаниментом ф.-п.: „Frülingslied" (Весенняя песнь) Шобера и „Naturgenuss" (Наслаждение природой) Маттисона. Одновременно вышел ор. 17—четыре хора a capella не слова Маттисона: „Frühlingswonne" (Весеннее блаженство"), „Liebe" (Любовь), „Zum Rundtanz" (К пляске) и „Die Nacht" (Ночь). Opus 18—две тетради вальсов, лендлеров и экосезов—был издан уже 5 февраля со следующим предисловием: „Это новейшее произведение гениального композитора, который обращает на себя внимание главным образом своей оригинальностью и симпатичностью своих идей, без сомнения будет приятным явлением для многочисленных его почитателей".

Этим опусом связь Шуберта с Каппи и Диабелли на продолжительное время прекратилась; opus 19-й, содержавший три Гётевских

стихотворения: „An Schwager Kronos“ (К зятю Кроноса), „An Mignon“ (Миньоне) и „Ganymed“ (Ганимед), появился лишь в июне 1825 г. во вновь основанном издательстве Диабелли под фирмой Диабелли и К°.

Выручка от изданных до сих пор произведений составляла свыше 2000 гульденов. Один „Erlkönig“ в 1821 г. дал около 800 гульденов. Но однажды в тяжелую минуту Шуберт дал себя уговорить хитрым издателям и продал им и доски [1]), и право собственности на эти 18 тетрадей за... 800 гульденов наличными. Одним ударом разбил он хорошо продуманный план Зоннлейтнера, который без сомнения привел бы его, хотя к скромному, но самостоятельному существованию. Будучи материально независимым, он мог бы диктовать свои условия издателям. Теперь же он должен был быть довольным, отдавая свое лучшее за бесценок. Что послужило непосредственным поводом для этого пагубного шага, не совсем выяснено. „Жажда наслаждений, усиленная прежними лишениями, и незнакомство со светом, могли соблазнить его“—так полагал Майерхофер. По поводу „жажды наслаждений“ Швиндт острит, что, при безусловной бедности друзей Шуберта, его телесные и духовные потребности в фазанах и пунше были трудно удовлетворимы“. Короче говоря, Шубертовские материальные затруднения оставались бесконечными; одним из таких неприятных моментов Диабелли и воспользовался, чтобы за смехотворно низкую, но значительную для Шуберта в тот момент сумму, приобресть в свою собственность очень выгодный капитал. Когда же об этой сделке узнали друзья, было уже поздно. Хитрый Диабелли радостно потирал руки, так как песни Шуберта „пошли в ход“. Один „Wanderer“ (Скиталец) за 40 лет дал 27.000 гульденов. А бедный композитор скоро увидел, какую глупость он сделал, когда исчезли постоянные мелкие доходы. Очень скоро ему пришлось даже убедиться, что Диабелли просто-таки смошенничал. Замечательно энергичное письмо Шуберта от 10 апреля показывает в настоящем свете деловые приемы издательства. Он пишет: „Ваше благородие очень поразили меня своим письмом, так как я с собственных слов госп. Каппе считал счет уже совершенно поконченным. В виду того, что я уже по предшествовавшим поступкам при издании вальсов мог заметить, что мои издатели руководствуются не очень благородными целями, я мог себе объяснить и этот их второй поступок, из чего Вы, милостивый государь, очень естественно усмотрите, почему я вступил в продолжительную связь с другим издательством. Впрочем, я не понимаю как следует Вашего сообщения о долге в 150 фл., так как копирование оперы по Вашим же словам обошлось только в 100 флорин. Но, как бы там ни было, я все же думаю, что чрезвычайно низкая продажная цена предшествующих вещей, так же, как и фантазии за 50 флор., давно покрыли этот, несправедливо возложенный на меня долг. Но, сильно сомневаясь, что Вы разделяете этот вполне человеческий взгляд, я обращаю Ваше внимание на то, что я могу предъявить Вам справедливое требование на 20 экземпляров фантазии и 12 экземпляров предыдущих тетрадей, и еще более справедливое требование на

---

[1]) Музык. произведения для печати гравируются на металлических досках.

50 фл., которые Вы у меня выманили очень тонким манером. Потрудитесь это подсчитать, и Вы убедитесь, что мое требование не только не является большим, но вполне справедливо; и все-таки я его не предъявлял бы, если бы Вы мне об этом не напомнили в такой неприятной форме. Так как долг, как Вы благоволите усмотреть, таким образом давно покрыт, то об издании моих песен, которые Вы затруднялись оценить достаточно низко, потому что я теперь получаю за тетрадь 200 фл., не может быть и речи; г-н. фон Штейнер уже неоднократно предлагал свои услуги для издания моих произведений. В заключение я вынужден еще просить Вас вернуть мне все рукописи моих, как отпечатанных, так и неотпечатанных сочинений. N B. Прошу о подробном счете на переданные мне экземпляры, начиная с нашей первой торговой сделки, так как я нахожу, что мой счет далеко превосходит Ваш".

Упоминаемое издательство, с которым Шуберт вступил в продолжительную связь, было новым издательством Зауэр и Лейдесдорф. Это знакомство устроил во всяком случае Фердинанд, так как Игнат Зауэр был его товарищем по службе, как заведующий муз. частью в „Имп.-Кор. Сиротском Доме".

Шуберт дал новой фирме, для напечатания в 1823 году пять opus'ов; он удовольствовался за это самым малым гононаром. Слова Шпауна ярко обрисовывают его плачевное в это время материальное существование: „Он все еще не мог приобрести себе самого необходимого". Обзор этих пяти сочинений указывает на кричащее противоречие между достижениями и вознаграждением. Так, ор. 20 содержит такие песни, как „Sei mir gegrüsst (Привет) Рюккерта, „Frühlingsglaube" (Весеннее доверие) Уланда и „Häuflings Liebeswerbung" (Объяснение в любви) Кинда. Три стихотворения Майерхофера—„Auf der Donan" (На Дунае), „Der Schiffer" (Моряк) и „Wie Ulfru fischt" (Как Ульфру ловит рыбу)—составили ор. 21; Матвею фон Коллин были посвящены два его стихотворения—„Der Zwerg" (Карлик) и „Die Wehmut" (Грусть) (ор. 22). Изданная 4-го августа 23-я тетрадь содержала: „Die Liebe hat gelogen" (Любовь солгала) Платена, „Selige Welt" (Святой мир) и „Schwanengesang" (Лебединая песнь) Зенна и „Schatzgräbers Begehr" (Жажда кладоискателя) Шобера. 27 октября появился на свет ор. 24-й с Шиллеровской „Gruppe aus dem Tartarus" (Группа из Тартара) и „Schlummerlied" (Колыбельная песнь) Майерхофера. Новый издатель мог быть доволен.

Ко всем материальным неприятностям присоединилось еще и то, что в самом начале 1823 года Шуберту пришлось пережить тяжелую болезнь. Уже в декабре предшествовавшего года появились ее признаки: от какой-то сыпи он лишился своих волос и должен был, как сообщает Швиндт, носить „порядочный парик", от которого смог избавиться лишь в 1824 году, когда волосы опять стали появляться „черепашьим шагом". 14-го августа Шуберта писал Шоберу: „Я усердно переписываюсь с Шеффером (врачем) и чувствую себя довольно хорошо. Чтобы я выздоровел совершенно—сильно сомневаюсь". Состояние здоровья его было, таким образом, сомнительным, что было вызвано неумеренным образом жизни. Хюттенбреннер в 1858 г. глядя с высоты своего „свер-благочестия" на беспутные венские годы, заявлял: „Шуберт жил тогда (между нами будь сказано)

нравственнее, чем я. Вильгельм Чези (Chesy), который впрочем сошелся с композитором только в 1826 г., пишет в своих воспоминаниях: „К сожалению Шуберт по своим наклонностям к жизненным наслаждениям попал на тот путь, который обычно не допускает возврата, по крайней мере здорового... Он до известной степени, как будто, гордился теми невзгодами, которые ему встречались на его бурном жизненном пути, и во всяком случае несколько пользовался ими. Нежные „Müllerlieder“ он написал страдая совсем другими горестями, чем те, которые он вложил в уста бедного работника на мельнице по поводу его отверженной любви и которые его переложение на музыку сделало бессмертными“. Эдуард Бауэрнфельд, который уже в течении года был в дружеских отношениях с Шубертом, делает в своих письмах некоторые намеки, из которых видно, что Шуберт был страстно влюблен в молодую графиню Каролину Эстергази, „но он отдавался любви с другой, чтобы позабыть о любимой...„ Таким же образом любил и Швиндт, и мы все копировали реалиста Шуберта в этом сложном случае“. Шобер, сомнительная нравственность которого была известна, повидимому и в этом отношении оказал некоторое влияние на Шуберта. Но все это не следует принимать слишком трагически. Такой образ жизни исходил из внутренней природы, из здоровой, простой чувственности холостяка Шуберта, не имевшего данных для аскетической жизни.

Как говорят, Шуберт после замужества Терезы Гроб, сошелся сначала с одной девушкой в доме Эстергази, может быть с упоминаемой в 1818 г. „очень хорошенькой горничной“; но скоро однако эта связь уступила место тихой, сердечной склонности к семнадцатилетней графине Каролине. Когда однажды эта ученица шутя выговаривала ему, отчего он не посвятил ей ни одной из своих композиций, он ей ответил: „К чему же? Ведь Вам и так все посвящено“! Бауэрнфельд намекает, что жизнь „в некоторых отношениях довольно реального Шуберта не обошлась без некоторых мечтаний“. Он говорит еще яснее: „На нашего друга идеальная любовь оказывала к счастью примиряющее, сглаживающее влияние, и графиню Каролину надо рассматривать, как его благотворную музу, как Леонору этого музыкального Тассо“.

Идеалом покорителя женских сердец Шуберт повидимому, по изображению его современников, не был. По словам Ансельма Хюттенбреннера, он был, по отношению к прекрасному полу, черствым парнем и всего менее галантен; он относился небрежно к своему костюму, к своим зубам, сильно пахнул табаком, и таким образом был мало пригоден для ухаживанья. „Он был небольшого роста, круглолицый и довольно полный. Очень красив был его округленный лоб. Вследствие своей близорукости он всегда носил очки, которые не снимал даже во время сна. Он не любил наряжаться и потому неохотно бывал в высших кругах“. Чези и Лакнер говорят о его блестящих глазах; Чези шуточно преувеличивая называет его комком сала, Шпаун—точнее: „Собственно Шуберт не был ни красивым ни безобразным. Но он был достаточно благообразен; когда он любезно и мило разговаривал или улыбался, его черты казались благородными и почти красивыми. Он имел крепкую мускулатуру и вовсе не был сальным комом“. Самым подробным

описанием наружного вида Шуберта мы обязаны одному из его знакомых, Экелю: „Фигура небольшая, но коренастая, с сильно развитыми крепкими костями и сильными мускулами, не угловатая, скорее закругленная. Сильная короткая шея; плечи, грудь и живот широки и круглы; ноги и руки маленькие, походка быстрая и оживленная. Довольно большой, крепкий череп покрывали богато вьющиеся каштановые волосы. Лицо, в котором больше были развиты лоб и подбородок, было скорее характерным, резким, чем красивым. Мягкие, если не ошибаюсь, светло коричневые, при волнении ярко светящиеся глаза, были сильно затенены выдающимися бровями и большими ресницами, и потому, а также вследствие частого мигания, как это бывает у близоруких, казались меньшими, чем в действительности. Нос был средний, тупой, немного вздернутый, соединенный с полными, закрытыми губами мягкой линией. На подбородке так наз. „ямочка красоты". Цвет лица бледный, но живой, как у всех талантливых людей".

Если в описании наружного вида Шуберта современники не вполне согласны, то, как о человеке, о нем раздается только один общий голос. Простые слова Катерины Фрёлих говорят все: „Невинность и беспечность его души были неописуемы"; он был, как ребенок. Злобы и недружелюбия он не знал. Все благородное и великое находило в его сердце бурный отзвук. Он был искателем красоты, связанный мелочами своего бедного существования. Он находил радость в искусстве или за воротами своего города Вены".

В 1823 году темные тучи затмили горизонт. Болезнь отозвалась на нем очень сильно, но он не был ипохондриком, и творчеством этот тяжелый год богат. Композитор сделал последний „наскок" на сцену и написал „Die Verschworenen" (Заговорщики), „Fierrabras" и „Rosamunde". Когда это не дало ему успеха, он совершенно отказался от завоевания теарта. Первое из этих трех сценических произведений, „Die Verschworenen", он закончил в апреле; эту дату указывает находящаяся в Британском Музее подлинная партитура. Текст этой одноактной оперы написан Игнатом Францом Кастелли, очень плодовитым писателем, переводчиком и стихотворцем на местном диалекте. Книжная цензура пропустила пьесу, но театральная нашла название государственно-опасным, и вещь эту пришлось назвать „Der häusliche Krieg". (Домашняя война). Шуберт, снабдивший оперу чисто немецкой музыкой, о которой сам он был высокого мнения, надеялся, что Кастелли окажет самую широкую поддержку их общему произведению. Но, как и раньше, он остался при одной своей надежде. Друзья были очень возмущены, что Кастелли ровно ничего не делает для оперы. Шобер сообщает композитору: „Кастелли пишет в нескольких заграничных изданиях, что ты сочинил для него оперу; ему бы только разинуть рот". Но Кастелли, сотрудник почти всех журналов и справочников Германии, оставался немым. От венской оперы, которой Шуберт передал свое произведение сейчас же по его окончании, он через год после настойчивого требования получил партитуру обратно... невскрытой. Вероятно тогда Шуберт начал думать о Берлине; но к своему огорчению он узнал, что там это же либретто, но с музыкой какого-то капельмейстера, уже с успехом поставлено. „Что, опера уже постав-

лена?“ спрашивал Шобер у Шуберта в конце 1824 г. Утвердительный ответ мог бы быть дан лишь через десятилетия, когда наконец 1 марта 1861 года эта опера была исполнена в концертном зале, а 19 октября поставлена в Венской придворной опере. Франкфурт предупредил ее постановкой 29 августа того же года. Кастелли, будучи 80-летним стариком, при концертном исполнении мог только вспомнить, что композитор был ему лично известен и что ему тогда сказали, что Шуберт совсем не понял юмора сочинения и написал мрачную чувствительную музыкальную картину. „Die Verschworenen“ были поставлены в Мюнхене, где друг Шуберта Франц Лахнер с 1836 г. был капельмейстером. „Маленькая опера Шуберта меня совершенно осчастливила. Какое простое невинное наслаждение писать такую музыку, какая масса таланта и драматического инстинкта. При некотором опыте он не отстал бы от Вебера“ писал Швиндт после этих последних чествований.

Сценический талант Шуберта подходил скорее к идиллии или изящной комической опере. Но честолюбие заставляло его искать большего. Вторым сценическим произведением 1823 г. была большая героико-романтическая опера „Fierrabras“, либретто для которой написал в 1822 году Иосиф Купельвизер, брат живописца, по поручению Барбайя.

Шуберт начал сочинение этой оперы уже 23 мая в родительском доме в Россау, работал в течение лета в Штейере и закончил последнюю страницу 26 сентября. Увертюра помечена 2-м октябрем 1823 года. Рукописная партитура этой оперы содержит около тысячи страниц. На первом действии, в 300 страниц, указано время от 23 до 30 мая, что соответствует ежедневному сочинению более 40 страниц, работа, которая была бы непосильна даже очень опытному переписчику. Второе действие имеет такое же невероятное указание времени—с 31 мая по 5 июня, в то время, как третий акт писался якобы от 7 июня по 26 сентября. Повидимому здесь произошла ошибка в обозначении месяцев, и будет правильнее это сочинение датировать так: первый акт с 23 мая по 30 июня, второй с 30 июня по 5 августа и третий с 7 августа по 26 сентября.

Любовь Шуберта к подмосткам, лишенная владения сценическим мастерством, и на этот раз осталась платонической. В 1824 г. он писал Леопольду Купельвизеру: „Оперу твоего брата нашли непригодной, а потому и мою музыку не нужной“. И прибавляет с печалью: „Таким образом, я, значит, опять напрасно написал две оперы“...

В то время, как широкие музыкальные круги Вены лишь поверхностно знали творца h-moll'ной симфонии и даже в последние годы его жизни с ним совсем не считались, в другом городе, с которым он имел тоже некоторые связи, выявился деятельный интерес к его творениям. В молодом Музыкальном Обществе Граца велась оживленная пропаганда в пользу Шуберта. Шуберт связался с этим городом первоначально через братьев Хюттенбреннер. Прекрасный знаток Шуберта, доктор Иоганн Енгер, с которым Шуберт имел личное общение в Вене, состоял секретарем этого общества. В 1820 году в первый раз Шубертовские ноты были разложены здесь по пультам. В большой „музыкальной академии“ скрипача

Эдуарда Яэлль, который уже и в Вене был пропагандистом Шуберта, 7 апреля была исполнена, при участии Музыкального Общества, „Новая увертюра Франца Шуберта“; 8 сентября 1822 г. был исполнен в концерте общества мужской квартет „Das Dörfchen“ (Деревушка). Грацкая Газета писала несколько дней спустя: „Das Dörfchen“ произвела здесь, также как и в столице, фурор. Ее пришлось исполнить несколько раз. Во всем совершенное, везде своеобразное музыкальное произведение,—оно должно скоро везде привиться“. 13 сентября в концерте певицы Терезы Зесси был исполнен, при участии общества, мужской квартет „Die Nachtigall“ (Соловей) и „Erlkönig“ (Лесной царь). За день до этого Грацкая газета уже замечала, что „Лесной Царь“ нашего немецкого композитора песен будет исполнен по настоятельному требованию многих сведующих любителей искусства. Мастерская живопись этой музыки известна, и понравится тем более, что квартет „Das Dörfchen“ того же художника на последнем концерте по всеобщему требованию пришлось повторить“. 18 октября „Das Dörfchen“ опять стояла в программе одного концерта.

После того, как Шубертовская муза с большим успехом нашла себе путь в Грац, Енгер предложил на одном заседании Правления Музыкального Общества 10 апреля 1823 г. избрать Шуберта своим почетным членом: „Ссылаясь на § 9 устава, я позволяю себе предложить принять композитора Франца Шуберта в Вене в наши почетные члены, так как этот, хотя еще молодой, композитор своими произведениями уже дал доказательство того, что он со временем займет выдающееся положение; и он будет благодарен нашему Музыкальному Обществу за то, что оно первым избрало его в почетные члены столь значительной Организации“. Общество согласилось с этим предложением, и Шуберту через посредство Хюттенбреннера был преподнесен диплом при следующем письме:

„Ваше Высокородие! Заслуги, которые Вы имеете перед музыкальным искусством, слишком известны, чтобы их не знало Правление Музыкального Общества в Штирии. Желая дать Вам доказательство своего уважения, оно избрало Вас своим почетным членом, о чем при сем препровождается соответствующий диплом с одним экземпляром Устава Общества“.

Когда это лестное послание прибыло в Вену, Шуберт был в путешествии. Он, в компании с Фоглем, в это лето во второй раз отправился на продолжительную побывку в Верхнюю Австрию. Путешествие должно было служить для отдыха после только что перенесенной болезни, и во всяком случае окупалось частью несчастных 800 гульденов от Диабелли. Но перед отъездом надо было еще проститься с любимым другом Францем Шобер. Это вероятно было не легко для Шуберта, так как Шобер был одним из немногих друзей, могших оказывать действительную деятельную помощь. „Мой милый, вечно верный друг, для Тебя сохранилась моя любовь, Ты любил меня из-за меня самого“ писал он год спустя в Вену.

О второй поездке в Верхнюю Австрию нам мало известно. Письмо от 14 августа к Шоберу дает некоторые сведения:

„Хотя я и пишу несколько поздновато, но все-таки надеюсь, что это письмо застанет Тебя еще в Вене. Я усердно переписываюсь

с Шефером и чувствую себя довольно хорошо. Что я опять совершенно выздоровлю, я сильно сомневаюсь. Я живу здесь во всех отношениях чрезвычайно просто, много гуляю, много работаю над моей оперой и читаю Вальтера Скотта.

С Фоглем мне живется очень хорошо. Мы вместе были в Линце, где он много и очень хорошо пел. Брухман, Штурм и Штрейсберг на днях навестили нас в Штейере и тоже были отпущены с полным зарядом песен. Так как я вряд ли с Тобой увижусь до твоего возвращения, то я еще раз желаю Тебе счастья в Твоем предприятии и уверяю Тебя в моей вечно-непоколебимой любви, которой Тебе будет болезненно недоставать. Где бы Ты ни был, от времени до времени давай о себе знать Твоему другу".

„Михаил Фогль и Франц Шуберт отправляются на борьбу и победу" — такой юмористический карандашный набросок Шобера не лишен более глубокого значения. Для знаменитого оперного певца, который привык, чтобы на него всегда смотрели, было жизненной необходимостью показываться на сцене. За ним совершенно пропадал тихий и робкий Шуберт. Фогль охотно разыгрывал „покровителя"; он „протежировал" начинающему художнику. Чем был бы Шуберт без него? Таким образом, отношения между ними установились очень своеобразные: до действительной дружбы они никогда не дошли. При поездках часто приходилось брать с собой д-ра Шельман в качестве аккомпаниатора, так как на Шуберта, при его нелюдимости, никогда нельзя было положиться. В Линце, где Шуберт нашел своего старого друга Иосифа Шпауна с семейством и Альберта Штадлера, „однажды пришлось закончить концерт, так как после исполнения нескольких чувствительных песен весь женский и девичий кружок разливался в слезах, да и мужчины с трудом их сдерживали". Возможно, что это случилось на концерте Линцкого Музыкального Общества, в почетные члены которого были избраны Шуберт и Фогль по предложению Штадлера, бывшего секретарем общества. В Штейере Шуберт проживал, как предполагается, в доме Шельмана. Серафиме Шельман он вписал в альбом один танец со стихами.

Несмотря на все развлечения, Шуберт не оставался бездеятельным в Верхней Австрии. Он взял с собой свою оперу „Fierrabras" и прилежно работал над третьим актом ее партитуры. В середине сентября он „после долгого отсутствия" снова возвратился в Вену. Квартира Шобера теперь не была больше в его распоряжении, и он отправился в школьное здание в Россау, где и закончил 26 сентября свою оперу. При его прибытии его ожидал почетный диплом Музыкального общества в Граце, и он поспешил письмом от 20 сентября 1823 г. поблагодарить за это:

„Уважаемое Музыкальное Общество!

За любезно мне присланный диплом почетного члена, который я, вследствие продолжительного отсутствия из Вены, получил только на днях, почтительно благодарю. Да будет суждено моей настойчивости в музыкальном искусстве со временем в полной мере сделаться достойным этого отличия. Дабы выразить также в музыке мою горячую благодарность, я осмелюсь в ближайшее время преподнести уважаемому Обществу одну из моих симфоний в партитуре".

В течение целого года отец напоминает ему о долге благодарности перед обоими Музыкальными Обществами (Грац и Линц) и спрашивает, отблагодарил ли он уже за „лестное отличие“ „достойным образом“. „Если этого еще, против всякого ожидания, не случилось, то позаботься как можно скорее“. Как Шуберт устроился с Линцем—неизвестно; в Грац же он переслал с Иосифом Хюттенбреннер партитуру h-moll'ной симфонии. Ансельм принял ее и спрятал—спрятал так хорошо, что снова нашел лишь 1 мая 1865 года Венский придворный капельмейстер Иоганн Хербек (1831—1877); исполнена она была впервые только 17 декабря того же года. Удивительно, что друг Шуберта Хюттенбреннер так ревниво оберегал эту симфонию от всех, даже от общества, которому она была прислана; первый биограф Шуберта Крейслефон Хелльборн (1812—1869) этой симфонии также не знал. Удивительно, что и Шуберт не поинтересовался судьбой своей посылки.

Через несколько дней после возвращения Шуберта из Верхней Австрии, в Вену прибыл во второй раз Вебер (21 сентября), чтобы вести разучивание и постановку новой своей оперы „Эврианты“. Первое представление с Генриэттой Зонтаг[1]) в главной роли состоялось 25 октября в „Kärnterthor“-театре. Оно должно было быть решительным и уничтожающим ударом по Россини; но слабый успех с самого начала превратился в положительный провал. Для Шуберта первое представление „Эврианты“ было связано с неприятным эпизодом. На следующий день после первого исполнения Вебер спросил его: „Ну, как вам понравилась моя „Эврианта“? Шуберт, как всегда откровенный и правдивый, сказал, что кое-что ему действительно понравилось, но что он не находит в опере достаточно мелодичности и что „Freischütz“ ему нравится несравненно более. Таким прохладным отзывом, сказанным вдобавок при свидетелях, Вебер был прямо-таки оскорблен, ответил нелюбезно, и после этого об опере Шуберта („Alfonso und Estrella“) речь больше уже не заходила. Так рассказывал мне об этом сам правдивый Шуберт“. Это сообщает Шпаун... Молва, как водится, преувеличила в данном случае; Вебер будто бы ответил Шуберту, что дуралею надо сперва поучиться, а потом критиковать и пр. и пр.

Недоброжелательные отношения между обоими композиторами во всяком случае очень уменьшали надежды Шуберта на Дрезден. Письмо к Шоберу из Бреславля от 30 ноября 1823 г. указывает на тогдашнее положение Шуберта: „Мне уже несколько времени хочется написать Тебе, но я все не соберусь. Ты знаешь, как это обычно бывает. Прежде всего, я должен пожаловаться на состояние нашего кружка и на все другие обстоятельства, так как, за исключением моего здоровья, которое теперь наконец (слава богу!) повидимому совершенно устанавливается, все идет прескверно.

Наш кружок потерял в Твоем лице, как я это ясно предвидел, свое связующее звено. Брухман, возвратившись из путешествия, уже не тот, кем он был раньше. Он видимо принимает светский вид и уже этим теряет свой ореол, который, по моему, и состоял

---

[1]) Зонтаг (1806—1854)—оперная, а с 1830 исключительно концертная певица, имевшая мировую известность.

в упорном откладывании светских дел на второй план. Купельвизер, как ты вероятно уже знаешь, отправился в Рим (он своим русским однако не особенно доволен). Каков толк от других, Тебе лучше известно, чем мне. Взамен Тебя и Купельвизера, мы хотя и получили четырех индивидуумов, но количество таких типов делает наше общество скорее незначительнее, чем наоборот. Что может составить для нас целый ряд самых обыкновенных студентов и чиновников? Если Брукмана нет или он нездоров, то часами слышишь под высшим руководством Мона один и тот же разговор про вечную верховую езду, фехтование, лошадей или собак. Если так будет продолжаться, то я повидимому не долго выдержу у них.

С моими двумя операми дело обстоит тоже очень скверно. Купельвизер внезапно ушел из театра. „Эврианта" Вебера оказалась неудачной, и, по моему мнению, по заслугам была плохо принята. Эти обстоятельства и новый разрыв между Палфи и Барбайя почти не оставляют больше надежды для моей оперы. Впрочем, оно бы действительно и не было счастьем, так как теперь все ставится неописуемо плохо.

Фогль здесь;он пел один раз у Виттечек. Он занимается почти исключительно моими песнями. Сам выписывает для себя вокальную партию и как бы живет этим. Потому он, по отношению ко мне, предупредителен и послушен... Я после оперы ничего не сочинил, кроме пары „Müllerlieder". „Müllerlieder" появятся в четырех тетрадях с виньетками Швиндта.

Я надеюсь опять наверстать мое здоровье, и это вновь найденное благо заставляет меня забыть многие страдания, и только Тебя, дорогой Шобер, тебя я никогда не забуду, так как тем, чем Ты был для меня, никто другой к сожалению быть не может".

Тяжелый 1823 год был, тем не менее, очень продуктивен. Уже оба сценические произведения, „Die Verschworenen" и „Rosamunde", представляют собой солидный труд, но и в других областях творчества Шуберт не был бездеятельным. Церковная музыка представлена только одной вещью, третьим офферторием „Salve Regina" для сопрано соло с сопровождением струнного оркестра, к которому Шуберт прибавил позже и духовые инструменты (28 января). Такие вещи, которые он часто писал из любезности, сочинялись им между прочим. Так же, как и танцы для фортепиано, которые он буквально разбрасывал вокруг себя: одиннадцать экосезов (январь), двенадцать лендлеров (май) и разрозненные „Deutscher'ы". Над этими фортепианными мелочами возвышается, как скала, фортепианная соната a-moll, op. 143. Он занес ее на нотную бумагу в феврале.

В области лирики в этом году появились образцовые вещи. Рядом с циклом „Müllerlieder" здесь около дюжины отдельных песен, которые заслуживают внимания. Сюда относятся: „Der zürnende Barde" (Разгневанный Бард) Брухмана, „Viola" (Виола) Шобера (март), „Am See" (У моря) Брухмана, „Drang in die Ferne" (Стремление вдаль) ф. Лейнер, „Der Zwerg" (Карлик) Коллина, „Wehmut" (Грусть) того же поэта, две песни графа Штольберг (апрель)—„Lied" и „Auf dem Wasser zu singen" (Для пения на воде), „Pilgerweise" (Песнь странника) Шобера (апрель), „Vergissmeinnicht" (Незабудка) Шобера (май), „Das Geheimnis" (Тайна) и „Der Pilgrim" (Пилигрим)

Шиллера, три песни Риккерта—„Du bist die Ruh" (Ты—покой), „Dass sie hier gewesen" (О ее пребывании здесь), „Lachen und Weinen" (Смех и слезы). Во второй половине года господствуют „Müllerlieder". Цикл песен „Die schöne Müllerin" (Прекрасная мельничиха) представляет собою новеллу в песнях, содержащуюся в книжке „Стихотворения из оставшихся бумаг лесного волторниста" сентиментального поэта Вильгельма Мюллер. Последний сам чувствовал, что „Die schöne Müllerin" нуждается в музыкальном оформлении: „Я не могу ни играть, ни петь, но когда я пишу стихи, то я и пою и играю. Если бы я мог указывать от себя мелодии, то мои стихи нравились бы более, чем сейчас. Но не надо указывать, еще может найтись родственная мне душа, которая услышит мелодию в моих стихах и воскресит мне ее". „Родственная душа" скоро нашлась. Когда однажды Шуберт навестил своего друга Рандхартингера, он нашел на его письменном столе томик Мюллеровских стихов. Он его перелистал, нашел стихи о прекрасной мельничихе, и его музыкальная фантазия сейчас же воспламенилась. Он положил книгу себе в карман, побежал домой и просидел до глубокой ночи, набрасывая на бумагу мелодии. Когда Рандхартингер, не находя книги, пришел на другой день к нему, композитор очень извинялся. „Послушай, я вчера утащил у Тебя эту книжку—стихи мне понравились. Я их компонирую, три песни уже закончены". Это было началом цикла „Müllerlieder". Из 25 стихотворений, составляющих весь цикл, Шуберт переложил на музыку двадцать. Некоторые из них, как говорят, были написаны в госпитале. Окончание затянулось до поздней осени.

С окончанием „Müllerlieder" подошел к концу и 1823 год. Но композитора ожидала еще одна серьезная работа, сочинение музыки к драме „Розамунда, владетельница Кипра" Гельмины Чези (Chezy). Эта поэтесса, банальность и пустота которой уже были причиной неуспеха Веберовской Эврианты, осмелилась соблазнить Шуберта своей пьесой, либретто которой „было написано в течение пяти дней и переслано Вильгельму Фогль, директору театра „An der Wien". Произведение автора „Эврианты" было принято без задержки. Граф Пальфи, владелец театра, распорядился, чтобы Франц Шуберт написал увертюру и остальную сценическую музыку. Зимой ее поставили, но без успеха. Шуберт взялся за „Розамунду" и написал музыку в кратчайшее время в декабре. Музыкальное сопровождение требовалось для балета и для антрактов; кроме того в пьесу входил один романс и хоры для охотников, духов и пастухов. 18 декабря в Венском Беллетристическом Листе („Belletristischen Blättern") было помещено следующее объявление: „Госпожа Гельмина Чези передала Дирекции Импер.-Корол. театра „An der Wien" новую драму с хорами „Rosamunde von Cypern". Музыка для нее написана известным славным и талантливым композитором г. Францем Шубертом, и первое представление, имеющее быть в субботу 20 декабря, разрешено Дирекцией в бенефис актрисы этого театра г-жи Нейман. Имена поэтессы и композитора обеспечивают этой артистке достойный прием сочинения, которое по своей сдержанности с правом может быть поставлено на ряду с лучшими произведениями новейшего времени". 20 декабря состоялось первое представление. Музыка

Шуберта имела бо̀льший успех, чем пустой текст. Швиндт в письме к Шоберу из Бреславля очень красочно рассказывает о том, как прошла премьера: „Третьего дня в театре „An der Wien“ давалась пьеса неудачливой госпожи фон Чези: „Rosamunde von Cypern“ с музыкой Шуберта. Ты можешь себе представить, как все мы туда ринулись! Так как я весь день не выходил из-за кашля, то не мог сговориться и сидел один в третьем ярусе, в то время как другие находились в партере. Шуберт передал сюда увертюру, которую он написал для Эстреллы, так как он находит ее для Эстреллы слишком громоздкой и хочет написать другую. При общем одобрении она к моей величайшей радости была повторена. Ты можешь себе представить, как я следил и за сценой и за инструментовкой. Я знаю, что ты за нее боялся. Я нашел, что флейта, которой отчасти поручена тема, вступает раньше времени, но это может быть зависело и от исполнителя. В остальном она вполне понятна и уравновешена. После первого акта был исполнен один номер (антракт), который по месту, им занимаемому, недостаточно громок и слишком однообразен. Балет прошел незаметно, так же, как и второй и третий антракты. Публика повидимому привыкла сейчас же после действия начинать болтовню, и я не понимаю, как можно было предположить, что она обратит внимание на такую серьезную и достойную похвалы музыку. В последнем акте хор пастухов и охотников так красив и естественен, что я не припомню, чтобы слышал когда-либо что-нибудь подобное. Он был с успехом повторен, и я думаю, что явится сильным ударом для хора из Веберовской Эврианты. Еще одна ария, хотя и ужасно исполненная г-жей Фогль, и короткие пастушеские напевы встретиля аплодисменты. Подземный хор невозможно было расслышать, а жесты госп. Рот, который в это время приготовлял яд, не давали ему возможности проявиться“.

В качестве увертюры Шуберт дал исполнить помеченную в рукописи „декабрем 1823“ увертюру к „Alfonso und Estrella“. Он издал ее через четыре года в четырехручной фортепианной обработке под тем же названием. Впоследствии он сам избрал для „Rosamund'ы“ увертюру из „Волшебной арфы“, которая появилась в 1823 г. как увертюра к Розамунде, и по-сегодня носит это название. Критики заняли по отношению к Шубертовской музыке доброжелательно-покровительственную позицию. „Der Sammler“ писал: „Господин Шуберт выказывает в своих композициях оригинальность, но к сожалению также и причудливость. Молодой человек находится в периоде развития; мы желаем, чтобы он прошел его благополучно. На этот раз он имел слишком большой успех; да не будет он иметь причин в будущем жаловаться на его недостаток“.

А „Wiener Zeitschrift für Kunst etc“ высказывается в январе 1824 г. так: „Музыкальное сопровождение Шуберта заставило признать гениальность этого излюбленного художника. Увертюра и хор в последнем акте так привлекательны, что потребовалось их повторение при общих шумных аплодисментах. Нежный романс героини пьесы без сомнения скоро сделается излюбленной вещью в певческой среде“.

„Розамунда“ пережила только две постановки, но авторы ее еще однако не хотели считать свою работу совсем пропавшей. Виль-

гельмина Чези занялась переработкой пьесы. По этому поводу Шубертом были написаны к ней в 1824 г. две строки: „Если Ваша Милость может осчастливить меня экземпляром переработанной „Розамунды“, то этим Вы меня очень обяжете“. Из Целеса, где Шуберт летом 1824 года во второй раз проживал в качестве учителя музыки у графа Эстергази, он повторил свою просьбу: „Убежденный в достоинствах „Розамунды“ с того момента, когда я ее прочел, я очень обрадован, что вы взялись за возможно лучшее исправление тех незначительных недостатков, которые могла так вызывающе отметить только недоброжелательная публика, и считаю себе за особую честь познакомиться с исправленным экземпляром. Что касается цены музыки, то я полагаю, что не могу определить ее ниже, чем 100 флор. без ущерба для нее самой. Если же цена окажется тем не менее слишком высокой, то я бы просил, чтобы таковую определили Вы сами, но не слишком расходясь с упомянутой суммой, и препроводить ее, за моим отсутствием, по прилагаемому адресу“.

Однако до постановки вновь переработанной „Розамунды“ дело не дошло. Спустя два года увертюра должна была где-то исполняться, и Шуберт поэтому затребовал партитуру из театра.

Музыка „Розамунды“, раскопанная более, чем 40 лет после ее сочинения, и поставленная ф. Харбеком 1 декабря 1867 г., была последней данью Шуберта сцене. Безуспешность его стараний на некоторое время сломало его настойчивость. Помимо набросков (без даты) и отрывков из опер „Der Spiegelritter“ (Рыцарь зеркала) и „Die Minnesänger“ (Минезенгеры) Коцебу и „Die Salzbergwerke“ (Соляные кòпи) графа И. ф. Майлаф, серьезно занимала его только пьеса „Der Graf von Gleichen“ (Граф фон Глейхен) с текстом Бауэрнфельда, но смерть помешала ему закончить даже первый ее набросок.

ГЛАВА VI.

1824.

Вследствие отсутствия Шобера, Шуберт вынужден был подыскать себе другое пристанище. В школьном доме в Россау он долго оставаться не мог, так как там и так было тесно для большого семейства отца. Поэтому он нанял для себя комнату в большом доме № 100 „auf der Wieden", тогда называвшемся „Neuwieden". Дом был пристроен к церкви. Комната Шуберта находилась на пятой лестнице во втором этаже. Из его окна открывался свободный вид на ряды деревьев по дорожкам крепостного вала и на „Лунный мост" („Mondscheinbrücke"). По близости находился дом „Zum Mondschein"[1]), где несколько лет проживала семья Швиндт. Один недостаток был у этой комнаты в сравнении с ранее им занимаемыми: ее надо было оплачивать, и Шуберт часто не знал, откуда ему достать для этого денег. Один раз помог ему 15 гульденами в этом Рандхартингер. Когда они затем проходили мимо одного музыкального магазина, Шуберт сказал: „Видишь ли, они имеют массу моих вещей, и ты мог сейчас же получить твои деньги обратно, если бы они уплатили хоть малую часть того, что они должны мне. Я уже часто заходил к ним по поводу моего гонорара, но они каждый раз говорят, что у них именно теперь так много расходов, а мои произведения так мало покупаются... Знаешь ли, я больше туда не пойду"...

Шуберту плохо жилось в это время. Продолжающееся нездоровье действовало расслабляюще, усиленная работа над тремя прошлогодними сценическими произведениями казалась ему потраченной зря, его вновь написанные вещи находили очень слабый сбыт, а связанные с постоянной недостачей денег лишения в конце концов набрасывали узду и на его юмор. Его одолел тяжелый гнёт, и в безутешном состоянии он опять разыскал свой дневник, к которому уже годами не прибегал.

„24 марта 1824. Горе обостряет ум и укрепляет дух, в то время, как радость редко думает о первом и делает фривольным второй. От всего сердца я ненавижу ту односторонность, которая многих заставляет думать, что только то, что они делают, является лучшим, все же остальное—ничто. Одна красота должна сопровождать человека всю его жизнь—это верно; но излучения этого вдохновения должны все освещать".

---

[1]) Лунного сияния.

„27 марта 1824. Никто не понимает ни горя другого, ни радости другого! Всегда кажется, что мы идем друг к другу, а мы ходим лишь друг около друга. Горе тому, кто не знает этого! Мои музыкальные произведения имеют источником разум и горе; те, которые появились только от одного горя, наиболее кажется радуют всех".

„28 марта 1824. Высшее воодушевление находится лишь на шаг от смешного, также как глубокомыслие от явной глупости.

С верой человек вступает в свет; она сильно опережает ум и познание, так как, чтобы что-либо понять, я должен раньше немного верить; она—высшая основа, на которой слабый разум ставит первое свое доказательство. Разум не что иное, как анализированная вера".

„29 марта 1824. О, фантазия! Высшее сокровище человека, неисчерпаемый источник, который питает как художника, так и ученого! Пребудь еще с нами, хотя и немногими признанная и уважаемая, чтобы сохранить нас от так называемого просвещения, этого мерзкого остова без крови и мяса"!

„1824. Достойный зависти Нерон! Ты, который был достаточно сильным, чтобы во время игры и пения погубить жалкий народ". (По сообщению Бауэрнфельда написано „в 2 часа ночи").

В последний день марта настроение Шуберта было так мрачно, что он вынужден письменно высказаться перед одним другом. И он облегчает свое сердце в письме к Леопольду Купельвизеру:

„Уже давно меня тянет написать тебе, но я все не знал с чего начать... Наконец-то я опять могу выложить перед кем-то мою душу. Ты ведь так добр и прямодушен; ты во всяком случае много мне простишь, на что другие обидятся. Одним словом, я чувствую себя несчастнейшим, ничтожнейшим человеком в свете. Вообрази себе человека, здоровье которого никогда толком не поправится и который из отчаяния все делает хуже, а не лучше! Вообрази себе человека, говорю я, блестящие надежды которого обратились в ничто, которому любовь и дружба дают только горе; у которого воодушевление прекрасным (по крайней мере возбуждение) грозит уже исчезнуть,—и спроси себя, не является ли такой человек жалким, ничтожным? Мой покой прошел, мое сердце отягчено, я его никогда, никогда более не восстановлю. Я могу теперь так говорить, потому что каждую ночь, когда я иду спать, я надеюсь более не проснуться, и каждое утро мне вновь напоминает о вчерашнем горе. Так, без радости и без друзей я провожу мои дни, если бы не навещал меня кое-когда Швиндт и не воскрешал опять прошедших светлых дней. Наш кружок (кружок чтения), как тебе вероятно уже известно, покончил самоубийством, вследствие усиления грубого хора, занимавшегося уничтожением пива и сосисек; его развал произошол в два дня, хотя я его не посещал чуть ли не с твоего отъезда. Лейдесдорф, с которым я довольно близко познакомился, хотя и действительно глубокий и хороший человек, но такой меланхолик, что я почти опасаюсь, не слишком ли я его использовал в этом отношении; да и с моими и его вещами дело идет плохо, вследствие чего у нас никогда не бывает денег! Опера (Fierrabras) твоего брата (который поступил не особенно умно, бросив театр) была объявлена негодной, вследствие этого не понадобилась и моя музыка. Опера

Кастелли „Die Verschworenen“ (Заговорщики), положенная на музыку одним композитором в Берлине, прошла там с успехом. Таким образом я опять напрасно написал две оперы. В песнях я дал мало нового, но я работаю над несколькими инструментальными вещами, сочиняю два квартета для скрипок, альта и виолончели и один октет и хочу написать еще один квартет; вообще, я думаю таким образом пробить себе путь к большой симфонии. Последняя новость Вены то, что Бетховен дает концерт, в котором будет исполнена его новая симфония, три отрывка из его новой мессы и одна новая увертюра. Если богу будет угодно, то и я предполагаю в будущем году дать такой же концерт. На этом я заканчиваю, чтоб не истреблять слишком много бумаги“.

Рядом с внутренними были плачевны и внешние обстоятельства жизни Шуберта. Распространение проданной Зауэру и Лейдесдорфу „Schöne Müllerin“ (Прекрасная мельничиха) шло вяло, так как у издателей на хватало денег. „Müllerlieder“ появились в пяти тетрадях, к сожалению без виньеток Швиндта; первая тетрадь 17 февраля, вторая 25 марта и три последних 12 августа. В начале они встретили слабый отклик. Их поэзия была слишком естественной, слишком немецкой, слишком искренней, чтобы тронуть сердца почитателей Россини. 2 декабря 1824 г. Шобер писал композитору: „И твои „Müllerlieder“ не обратили на себя внимания. Собаки не имеют собственного чувства и собственных мыслей и слепо подчиняются крику и чужому мнению; если бы ты мог приобрести пару шумных барабанщиков-рецензентов, которые бы без конца говорили о тебе во всех журналах—дело бы пошло! Я знаю очень незначительных людей, которые таким путем сделались знаменитыми и любимыми; отчего же этим не воспользоваться тому, который заслужил этого в полной мере“.

Шуберт посвятил „Müllerlieder“ своему сверстнику барону Карлу Шенштейн. Он познакомился с ним в семействе графа Эстергази в 1823 году. Шенштейн, который обладал исключительно красивым тенором, сделался вскоре одним из вдохновеннейших апостолов Шубертовской лирики. Ему особенно удавались именно „Müllerlieder“, и он сумел взволновать ими до слез уже много позже Франца Листа.

Главным произведением начала этого года считается октет в F-dur для двух скрипок, альта, виолончели, контрабаса, кларнета, валторны и фагота. Он был написан в феврале. 1-го марта Шуберт поставил на партитуре „Fine“. По словам Франца Допплер этот октет был сочинен по поручению графа Тройер, в доме которого и состоялось первое его исполнение. Через три года Шупанциг повторил этот октет в одном концерте по подписке.

Лирика в этом году представлена относительно слабо. Здесь: „Greisengesang“ (Песнь старцев) Риккерта, „Dithyrambe“ (Дифирамб) Шиллера, „Dichter und Tondichter“ (Поэт и композитор) Майерхофера, „Sieg“ (Победа), „Abendstern“ (Вечерняя звезда), „Auflösung“ (Решение). Лучшим вокальным произведением является „Der Gondelfahrer“ (Гондольер) для четырехголосного мужского хора с аккомпаниментом фортепиано. Перечислением остальных трех песен „Glaube, Hoffnung und Liebe“ (Вера, надежда и любовь) Куфнера, „Im Abendrot“ (При вечерней заре) К. Лаппе и „Lied eines Kriegers“ (Песнь

воина) (31 декабря) для баса с унисонным хором—можно считать 1824 год исчерпанным.

В начале 1824 года прекратил свое существование один из излюбленнейших рассадников настоящей венской музыкальной жизнерадостности: в доме Игната Зоннлейтнера 20 февраля был дан последний музыкальный вечер. Тяжелая болезнь в семействе была непосредственной причиной этого. Здесь Шуберт лишился самого теплого сочувствия к своему искусству: с этим домом были связаны его воспоминания о первых значительных успехах. Взамен этого ему открылись двери в другом доме, не менее любящем искусство. У Гаэтано Джьанатазио дель Рио, который был владельцем воспитательного заведения для мальчиков, куда Бетховен в 1816 г. поместил своего племянника, исполнялись многие Шубертовские песни и даже была поставлена „Der häusliche Krieg" (Домашняя война) под аккомпанимент рояля.

В мае Шуберт во второй раз отправился в качестве учителя музыки с семейством Эстергази в Целес. Вероятно более по нужде нежели по собственному влечению; друзей, оказывающих помощь, в Вене не было, издатель сидел без денег, а других источников доходов в его распоряжении не имелось. Если поверить его друзьям, то Шуберта тянуло к Эстергази еще кое-что другое, помимо чисто материального. Пребывание в Венгрии повлияло на него очень благотворно. Его здоровье поправилось, и отец его говорил: „Я радуюсь твоему теперешнему хорошему самочувствию, так как предполагаю, что этим ты можешь расчитывать на приятное будущее". И творчество его получило новый подъем. Брат Фердинанд был первым, получившим известие из Венгрии: „Ты мне поверишь на слово, что я действительно несколько огорчен тем, что и от Ганса, и от Тебя получил так поздно письма. Лейдесдорф тоже не отзывается, а я ведь и ему писал. Будь добр и загляни в его лавку, чтобы он мне наконец выслал то, о чем я писал. Тебе надо на этом хорошенько настаивать, так так он несколько небрежен. Ты можешь также справиться относительно издания третьей тетради „Müllerlieder", в газете об этом я ничего не вижу. Твои квартетные собрания удивляют меня еще более тем, что ты склонил к участию в них даже Игната!! Но будет лучше, если Вы будете придерживаться других квартетов, а не моих, так к к они ничего собой не представляют, а только нравятся Тебе, которому все мое вообще нравится... Дабы эти строки не заставили тебя поверить, что я нездоров или нахожусь в плохом настроении, спешу уверить Тебя в противоположном. Конечно, теперь уже не та счастливая пора, когда каждый предмет кажется нам облеченным юношеской славой, на место этого несчастное сознание печальной действительности, которую я, слава богу, разукрашиваю моей фантазией, насколько возможно... Теперь я более в состоянии находить счастье и покой в самом себе, доказательством чего Тебе послужат сочиненные мною большая соната и вариации на отысканную мною тему, обе в 4 руки. Вариации имеют совершенно ос бый успех..." Всего болезненнее Шуберт ощущал в своем одиночестве отсутствие друзей. Несмотря на это переписка ничтожна. Первое письмо было отправлено Швиндту. „Наконец-то письмо от Шуберта, через три месяца, скажешь

Ты! Действительно довольно долго, но так как моя жизнь здесь так проста, как только можно себе представить, то у меня мало материала, чтобы писать Тебе или другим. Если бы мне не так хотелось узнать, как живется Тебе и другим близким друзьям, в особенности что делается с Шобером и Купельвизером, то я бы, прости мне, может быть и еще не написал. Как подвигается предприятие Шобера? В Вене ли Купельвизер, или еще в Риме? Держится ли еще кружок чтения или уж он, как предполагалось, совершенно распался? Что поделываешь Ты? Я все еще, слава богу, здоров и чувствовал бы себя очень хорошо, если бы имел Тебя, Шобера и Купельвизера около себя; так же я иногда ощущаю, несмотря на притяжение известной „З в е з д ы", проклятую тоску по Вене. К концу сентября я надеюсь тебя опять увидеть. Я написал большую сонату и вариации в 4 руки, и последние пользуются здесь особым успехом; но так как я на вкус венгерцев не очень полагаюсь, то предоставляю это решить Тебе и венцам. Как поживает Лейдесдорф? Прошу Тебя ответить на все эти вопросы как можно подробнее и как можно скорее. Ты не поверишь, как я жду от Тебя письма. И так как от Тебя можно узнать много нового про наших друзей, про Вену и про тысячу других вещей, то Тебе не мешало бы коекогда сообщить мне, если бы ты каким-либо путем узнал мой адрес. Прежде всего поручаю Твоей совести отделать самым скандальным образом Лейдесдорфа, так как он на мое письмо не прислал ни ответа, ни требуемого. Что бы это означало? Чорт знает! „Müllerlieder" тоже подвигаются тихо, каждые четверть года появляется одна тетрадь".

Письмо Шоберу от 21 сентября 1824: „Слышу, что ты несчастлив? Тебе надо проспаться от напавшего на Тебя отчаяния? Так мне писал Швиндт. Хотя это меня и очень опечаливает, но нисколько не удивляет, так как это является уделом почти каждого мыслящего человека на этом ужасном свете. И что же бы нам делать со счастьем, когда несчастье является единственным остающимся нам возбуждением. Если бы мы были вместе—Ты, Швиндт, Купель и я— все неудачи были бы пустяками для меня, но мы разъединены, каждый в своем углу, и э т о, собственно, и есть мое несчастье. Мне хотелось бы воскликнуть вместе с Гёте: „Кто возвратит мне час того прелестного времени"! Того времени, когда мы, уютно сидя вместе и с материнским страхом показывая друг перед другом детей своего искусства, не без тревоги ожидали приговора, который высказывал бы любовь и правду; того времени, когда один воодушевлял другого, а совместное стремление к прекрасному объединяло всех. Теперь же я один в глубине Венгрии, в которую к сожалению, дал заманить себя во второй раз, не имея ни одного человека, с кем можно было бы обменяться разумным словом. С тех пор, как Тебя нет, я почти что не пишу песен, но зато поупражнялся в некоторых инструментальных вещах. Что будет с моими операми—одному небу известно! Несмотря на то, что я уже 5 месяцев здоров, мое радостное настроение часто омрачается вследствие Твоего и Купеля отсутствия, и часто я провожу очень печальные дни... С Лейдесдорфом дело до сих пор обстоит плохо, он не может платить, да и никто ничего не покупает, ни моих, ни других вещей, кроме несчастного модного товара.

Я довольно хорошо ознакомил Тебя с моим теперешним положением и с нетерпением ожидаю узнать как можно скорее все о твоей жизни. Мне было бы всего приятнее, если бы Ты опять приехал в Вену. Что ты здоров,—в этом я не сомневаюсь".

Покой и созерцательность деревенской жизни очень благоприятно отражались на перенапряженных болезнью и неудачей истрепанных нервах Шуберта. В это именно время был написан a-moll'ный струнный квартет, первое мастерское произведение Шуберта в этой области, насыщенное духом романтики. Кроме этого в Целесе созданы и несколько превосходных четырехручных фортепианных произведений. Это — соната H-dur ор. 30, соната C-dur ор. 140, называемая „Grand Duo", вариации в As-dur ор. 35 и „Divertissement à la Hongroise" ор. 54. Скромная B-dur'ная соната, написанная в мае или июне, подавляется соседством мощной C-dur'ной сонаты ор. 140, которая появилась в 1838 г. под заголовком „Grand Duo" и была посвящена издателем Кларе Вик.

В Целесе же появилась одна из самых изящных маленьких композиций Шуберта для хора—„Gebet" (Молитва) де ла Мотт Фукé, для четырех голосов и фортепиано. Однажды утром графиня попросила Шуберта, который для этого был приглашен к завтраку, положить на музыку стихотворение Фукé. Вечером можно было уже его петь.

Только в ноябре Шуберт возвратился из Целеса в Вену. В этом году он сочинил еще немного вещей. В ноябре появилась соната для рояля и Arpeggione (Guitarre d'amour) или виолончели.

Венский инструментальный мастер Георгий Штауфер сконструировал в 1823 г. этот смычковый инструмент (Arpeggione), шесть струн которого настроены в E, A, d, g, h и e. Некто Шустер написал „Руководство для изучения вновь изобретенной Георгием Штауфер гитаро-виолончели", а Щуберт написал сонату, вероятно по чьему-либо заказу. Для учителя игры на флейте Фердинанда Богнер, мужа Варвары Фрелих, он написал одну виртуозную интродукцию с вариациями на тему из „Müllerlieder" („Ihr Blümlein alle"— Вы, цветочки) ор. 25, для рояля и флейты.

Только пять опусов появились у Зауэра и Лейдесдорфа. Больше „продать" издателю в этом году Шуберт не мог. Печатание „Müllerlieder" затянулось на долгое время. 17 февраля наконец было объявлено о первой тетради: „Согласно с нашим мнением, что каждое удачное произведение носит в себе самом самый лучший рекомендательный отзыв, мы всего охотнее воздерживаемся при этих песнях от чрезвычайных восхвалений и лишь заметим, что хорошо известному композитору в этих песнях в высшей степени удалось соединить новизну своих мелодий с той доступностью, которая в художественном музыкальном творении так приятна, как знатоку искусства, так и образованному любителю музыки". Чтобы иметь хотя маленькую прибыль от своей музыки к „Розамунде", Шуберт выпустил под ор. 26 романс Аксы для голоса с фортепиано. „Увертюра и антракт для фортепиано в 4 руки, так же, как и хоры и другие музыкальные части, выйдут в свет в ближайшее время" было сказано в объявлении. Под ор. 27 он издал три Героических марша для рояля в 4 руки, которые были объявлены также

издателем Лихтль в Пеште, с которым Зауэр вступил в связь. Мужской хор „Gondelfahrer“ (Гондольер), который в скором времени стал пользоваться большим успехом, был выпущен под ор. 28. 8 сентября было объявлено под ор. 29 о трех струнных квартетах. Но появился лишь один в a-moll, посвященный Шубертом „своему другу Игнату Шупанцигу [1]), члену придворной Капеллы“. Этот квартет дожил до своего первого публичного исполнения на квартетных вечерах Шупанцига. Венская Всеобщая Музыкальная Газета („Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung“) сообщала, что „надо чаще слышать его, чтобы судить о нем“. Шуберт принимал также участие своими ф.-п. пьесами и песнями и в нескольких сборниках.

Друзья Шуберта постепенно достигли положений, дававших верное обеспечение их существованию. Ассмайер сделался капельмейстером монастырской церкви. Положение брата Фердинанда, как учителя, улучшилось, но он, тем не менее, оставил за собой прежнее место регента церковного хора. И новый приятель, двадцатилетний Франц Лахнер, только что заброшенный в Вену, тоже получил место. Сидя без гроша в кармане в самом удрученном состоянии в одной ресторации, он прочел в одной газете объявление о месте органиста при евангелической церкви в Вене, и через несколько дней после успешной пробы был избран в органисты. Однажды он встретился с Шубертом и молодым композитором вальсов Иосифом Ланнер [2]). Когда Ланнер, не зная его, заговорил о способном органисте Лахнере, Шуберт представил его мастеру вальсов со словами: „Да, да, у всех Францев еще есть кое-что в голове“. Ланнер находился в это время в начале своей успешной карьеры музыканта. Он играл со своим квартетом в гостиннице „Zum Rebhuhn“ [3]) на Goldschmiedsgasse, Шуберт часто находился среди его внимательных слушателей.

---

[1]) Шупанциг (1776—1830)—выдающийся скрипичный виртуоз, основатель квартетного ансамбля, которым были проведены первые исполнения большинства концертов Бетховена.

[2]) Иосиф Ланнер (1801—1843)—автор танцовальной музыки, создатель типа концертного венского вальса. С организованным им оркестром давал концерты танцовальной музыки (как впоследствии Иоган Штраус).

[3]) Куропатки.

ГЛАВА VII.

1825.

В марте 1825 г. закончился арендный договор Барбайя с придворной оперой. Итальянцы уехали, и в Kärtnerthor-театр вселилась немецкая опера. Сезон открыл в апреле директор Гензлер со своей труппой. Вследствие дешевой входной платы посещаемость была необыкновенно велика, а публика восхищена певцами. В обращении появились серебряные медали с изображениями чествуемых Жозефины Федор, Луи Лаблаш [1]) и Иоганна Давида. Но для Шубертовских опер никто пальцем не пошевельнул. „Что будет с моими операми—одному небу известно“ ворчливо жаловался их автор Шоберу, не остававшемуся бездеятельным в заботах об этом. Он разыскал новый путь и подавал своему другу надежду: „У меня есть возможность подойти к Спонтини; не хочешь ли ты, чтобы я попробовал, нельзя ли склонить его к постановке: но это будет трудно. Я думаю, все зависит от того, чтобы дать что-либо цельное, чтобы вновь подогреть расположение к тебе публики; но было бы хорошо, если бы это случилось поскорее. И действительно, казалось, что надежда на Берлин [2]) не является пустой мечтой. Около конца 1824 года „королевско-прусская первая придворная и камерная певица“ Анна Мильдер-Гауптман взяла на себя инициативу, чтобы добиться чего-либо в Берлине для Шубертовских опер. От своего друга и учителя Фогля она слыхала о композиторе, ее заинтересованность все росла, и 12 декабря 1824 г. она обратилась непосредственно к Шуберту: „Я слышала, что Вы написали несколько опер и желала бы узнать, склонны ли Вы дать одну из них для постановки в Берлине, и могу ли я обратиться по этому поводу к Дирекции Театра“.

Это звучало для Шуберта, как ангельское послание. Он немедленно выслал „Альфонса и Эстреллу“ и в виде личной благодарности приложил копию второй песни Зулейки с примечанием, что эту песнь он посвятит артистке. Его ожидания были велики. Через три месяца пришло разочарование. Анна Мильдер нашла посвящение песни „лестным и радостным“, но с оперой опять ничего на вышло. „Что касается Вашей оперы „Альфонсо и Эстрелла“, то мне жаль быть вынужденной сообщить, что ее либретто не соответствует здешним вкусам; здесь привыкли к большой трагической

---

[1]) Луи Лаблаш (1794—1858)

[2]) Спонтини в это время был дирижером берлинской королевской оперы.

опере или к французской комической. После этого вы сами согласитесь, что такой опере, как „Альфонсо и Эстрелла“ здесь ни в коем случае не посчастливилось бы“. Шуберт опять остался ни с чем. Может быть блестящая исполнительница Фиделио ожидала найти в Шубертовской опере особо выдающуюся, парадную роль для себя; во всяком случае она не поскупилась на поучения в этом отношении: „Если суждено будет иметь удовольствие играть в одной из ваших опер, то следовало бы считаться с моими особенностями, напр., роль королевы, матери или крестьянки. Поэтому я посоветовала бы создать что-либо новое и именно восточное, где сопрано является главным лицом; это Вам удается превосходно, насколько мне это видно из Гетевского „Divan“ (Suleika). В хорошем исполнении здесь со стороны трех лиц и хора, а именно сопрано, тенора и баса, Вы можете быть уверены. Если Вы найдете такой материал, то прошу Вас сообщить мне об этом, чтобы подробнее объясниться. Тогда я использую все, чтобы добиться постановки оперы на сцене“.

Старая страсть Шуберта к театру не ржавела; он серьезно наметил себе план оперы для Берлина. Бауэрнфельд, с которым он подружился только в этом году, должен был написать текст. С марта они были почти неразлучны, ночевали часто друг у друга и вскоре стали жить общим имуществом. „Так как не хватало одной табачной трубки, то Мориц (Швинд) изготовил мне такую из Шубертовского футляра для очков“ рассказывает Бауэрнфельд. Шуберт подстрекал нового товарища к составлению текста для оперы и предложил переработку „Bezauberte Rose“ (Зачарованная роза) Эрнста Шульце. Но Бауэрнфельд, лучше знающий сцену, не согласился с этим и предложил другую пьесу—„Graf von Gleichen“ (Граф фон Глейхен), которую он действительно использовал в следующем году, как либретто для своего друга. Бауэрнфельд был музыкален; как пианист, он был учеником Иоганна Шенк[1]), которого он познакомил с Шубертом и который очень ценил сочинения молодого композитора.

Шуберт, принимая предложение Мильдер относительно оперы, обошел молчанием ее остальные пожелания. Она „настоятельно“ просила его о блестящем номере для пения и сейчас же приложила с этой целью стихи Гёте „Verschiedene Empfindungen an einem Platz“ (Различные переживания на одном месте). Несмотря на то, что она находила вторую песню Зулейки „божественной“, она все-таки желала иметь для концертного зала нечто более эффектное: „Она неописуема, Вы вложили сюда всевозможную прелесть и томление, также как и в первую ее песню. Но жаль, что все эти беспредельные красоты нельзя петь обычным слушателям, так как масса требует только понятного лакомства для уха“. Анна Мильдер требовала песни „с блестящим окончанием“ и с несколькими „подходящими пассажами и украшениями“. Так как Шуберт отмалчивался, то ей ничего не оставалось, как исполнять на своих концертах его другие песни: „Лесной царь и Зулейка безгранично понра-

[1]) Шенк (1761—1836), одно время бывший учителем Бетховена, — автор многих зингшпилей, в том числе наиболее популярного „Деревенский цирюльник“.

вились“ писала она вскоре. Только в последнем году своей жизни Шуберт написал для нее песню „Der Hirt auf dem Felsen“ (Пастух на скале) с сопровождением рояля и кларнета, как видно для того, чтобы заинтересовать ее своей приближающейся к окончанию оперой „Der Graf von Gleichen“. Но эту песнь смогли передать ей лишь после его смерти... Охотнее всего Шуберт вращался в тех семействах, где он мог бывать вместе со всеми своими друзьями. Такова была семья придворного стряпчего Ф. Гёних в тихой Schulerstrasse. Бауэрнфельд, сидевший на одной школьной скамье с сыном главы этого дома, устроил знакомство. Шуберт много музицировал с Нетти Гёних, порядочной пианисткой, которой он посвятил в апреле 1825 г. записанную в ее альбом шестнадцатитактную пьесу для фортепиано. Молодой юрист, Ф. Дратшмидт, пел здесь его песни. Бауэрнфельд и Швиндт, конечно, тоже всегда бывали при этом: Швиндт ухаживал за Нетти Гёних, и часто „Шубертиада“ была для него не чем иным, как подходящим случаем находиться около любимой девушки. Но однажды неожиданно Шуберт не пришел на вечер, как раз перед своим отъездом в Верхнюю Австрию. Его отсутствие сразу отразилось на общем настроении, которое не могло уже восстановиться. Швиндт, бывший благодаря своей красоте любимцем всех женщин и прозванный своими друзьями в шутку херувимом, не встречал в этот вечер ответа своим любезностям. Он обратился недовольным тоном к Бауэрнфельду: „Когда мне делают что-либо на зло, это может вызвать во мне только отвращение“. Но он чувствовал себя несколько виноватым, т. к. не мог удержаться, чтобы не пошутить зло по адресу Шуберта. Вследствие этого, он обратился потом к оскорбленному композитору в Верхнюю Австрию с раскаянием и просил ответить „так же грубо и прямо“. На возражения Шуберта Швиндт ответил, что узнал нечто такое, „что ему не приснилось бы и во сне, что тебя кто-то обидел у Гёних. Я не верю, чтоб причиной этого была Нетти, и полагаю, что и ты тоже этому не поверишь...—Ради самого чорта, я переверну весь дом, чтобы доискаться чего-либо, что походило бы на необходимость твоего возражения или обвинения. Но уверяю тебя всем святым, что я об этом не имею никакого представления. Я расспрашивал Нетти окольными путями, но насколько возможно определенно, она даже далека от мысли, что я отношусь к Тебе хорошо,—и тем не менее она вела себя совсем откровенно и без всяких двусмысленностей. Надеюсь, что, когда Ты вернешься, обо всем этом не будешь больше и вспоминать!“. Швиндт опять помирил любимого всеми Шуберта, обещав ему „много хорошего“ у друзей и знакомых. „Поверь моей чести, Нетти, единственная в ком ты сомневаешься, выказывает так часто и откровенно свою привязанность к Тебе и Твоей работе, что, если я заслуживаю хоть некоторого доверия, то могу поручиться, что Тебе не легко будет петь перед кем-либо другим, кто уважал бы Тебя больше, принимал бы более искреннее участие и чувствовал более глубокую радость“. Такими трогательными подробностями снова усмирялись бушующие и озлобленные сердца. Ведь у всех было так много времени для своей личной жизни, для своих маленьких переживаний, радостей и болей.

7 мая 1825 г. умер почти 75-летний Сальери, „сама по себе достойная любви личность, вносившая особую прелесть в свою общественную деятельность“, как писала Венская газета в некрологе. Он дожил все-таки до начала славной карьеры своего ученика, который теперь оказывал ему последнюю дань уважения. Через несколько месяцев Сальери мог бы купить себе портрет „гениального композитора Франца Шуберт“, тот известный портрет, который был закончен в мае 1825 г. художником Вильгельмом Августом Ридером. Он начал писать его однажды во время грозы, когда он искал убежища у хорошо знакомого ему композитора. Этот портрет признавался современниками за лучший портрет Шуберта. О напечатании гравюры с этого портрета было объявлено Каппи и Диабелли в декабре: „Чрезвычайно сходный портрет композитора Франца Шуберта, написанный Ридером. Гениальный композитор, достаточно известный музыкальному миру своим талантом, который особенно восхищал слушателей вокальными произведениями, является здесь выгравированным на меди художественной рукой господина Пассини в ярко выраженном сходстве, и потому мы думаем, что преподносим этим желаемый подарок многочисленным друзьям и почитателям Шуберта“. Швиндт рекомендовал этот портрет в 1865 году, когда Венское Мужское Певческое Общество искало лучшего изображения для памятника Шуберту. „Мы этот портрет всегда считали лучшим“ уверял он. Сходство с Ридерским имеет и появившийся в 1846 году очень ценный рисунок Иосифа Крихубера, видевшего, к сожалению, Шуберта лишь в последние годы его жизни.

С Ридером и другими друзьями Шуберт часто отправлялся в Берхтольдсдорф, где отец Ридера был школьным учителем и регентом хора. Старый Ридер, усердный композитор, с удовольствием рассказывавший, что он лично видел Гайдна, Моцарта и Бетховена, умел ценить счастье, приведшее в его дом молодого Шуберта. Он был единственным музыкантом, посвятившем Шуберту свою композицию. Его opus 82, прелюдия и фугетта для органа и ф.-п., носил пометку: „уважаемому композитору господину Францу Шуберту почтительно посвящено Амвросием Ридер, регентом хора в Берхтольдсдорфе“.

Так называемых „почитателей“ у Шуберта было более чем достаточно. Но немногие были в состоянии правильно оценивать его гений. Один из них, уже упомянутый любитель музыки, чиновник Карл Пинтерикс, систематически с большим старанием занимался собиранием Шубертовских песен. (При его смерти 6 марта 1831 г. он довел число песен до 505). Многосторонне образованный, хороший пианист и певец, он с 1817 г. был уже знаком с Бетховеном, которого часто встречал в ресторанах. Удивительно, что он не использовал этого знакомства, чтобы свести Шуберта с Бетховеном. В его квартире auf der Wieden часто устраивались музыкальные вечера, на которых бывали Шуберт, Фогль, Шобер, Шиндлер, Гай и др. В скудной переписке Шуберта имя Пинтерикса упоминается в первый раз только в этом году, хотя они были знакомы уже с 1821 года. Другим почитателем такого рода был чиновник Франц Штоль, про исполнение которым его песен Шуберт отзывался очень одобрительно.

В мае 1825 г. Шуберт в компании с Фоглем предпринял опять путешествие в Верхнюю Австрию. Перед этим возник целый ряд композиций, которые во время поездки пользовались большим успехом. После драгоценных миниатюр „Schöne Müllerin" (Прекрасная мельничиха), Шуберт снова ищет выхода на большую дорогу. В это время написаны: „Der Einsame" (Одинокий) Карла Ланне, „Des Sängers Habe" (Богатство певца) Шлехта, три песни на тексты Як. Крайгер—„Totengräbers Heimwehe" (Тоска по родине могильщика), „Der blinde Knabe" (Слепой мальчик) и „Die junge Nonne" (Молодая монахиня). За этим следуют две невзыскательных песни—„Im Walde" (В лесу) Э. Шульце и „Nacht und Träume" (Ночь и сны) Коллина. Более значительны песни из „Fräulein am See" (Девушка у моря) Вальтера Скотта—„Raste Krieger" (Отдых воина), „Jäger ruhe von der Jagd" (Охотник, отдохни от охоты), „Ave Maria", „Normans Gesang" (Пение Нормы) и „Lied des gefangenen Jägers" (Песнь заключенного охотника). Из тех же стихотворений взята песнь мертвых „Coronach", которую Шуберт написал в форме строф для женского хора с фортепиано, и „Bootgesang" (Песнь на лодке) для мужского хора.

Рядом с этими песнями творческая фантазия композитора склонялась все более к фортепианной сонате. В четырех сонатах 1825 г. виден определеннее, чем где-либо, уже автор „музыки будущего" (Zukunftmusik). Действительно, если окинуть взором его сонаты a-moll op. 42, D-dur op. 53, A-dur op. 120 и незаконченную C-dur (названную реликвией), то можно убедиться, что в них живут такие ценности, значение которых до сих пор еще не нашло объяснения, ценности, в которых можно найти зародыши творений будущих немецких мастеров. В это время сонатное творчество Бетховена уже нашло свое полное завершение; Шуберт не искал дальнейшего развития формы; ему—столь чуждому рефлективности в творчестве—интуиция подсказала нечто такое в сонатном творчестве, что нашло дальнейшее развитие у Шумана и Брамса.

Из четырех фортепианных сонат две, a-moll и неоконченная C-dur, написаны до поездки в Верхнюю Австрию. Время появления обеих других неизвестно. Можно предположить для сонаты A-dur начало этого года, а для сонаты D-dur время после путешествия. Одна из этих сонат--a-moll—вызвала удивление еще при жизни Шуберта, который часто играл ее во время своей поездки. Фогль покинул Вену уже 31 марта 1825 г. Перед отъездом с Шубертом в доме Фогля познакомился и Бауэрнфельд. Во второй половине мая и Шуберт отправился в дорогу. 29 мая он прибыл в Штейер; но уже через четыре дня Фогль настаивал на дальнейшей поездке в Гмунден. Здесь остановка продолжалась шесть недель. Вена, родители и друзья были забыты среди прекрасной природы, красоты которой оставили неизгладимое впечатление на восприимчивом Шуберте. Венцы хорошо устроились в гостеприимном доме купца Фердинанда Травегер. Много музицировали и превозносили Шуберта. Из Гмундена навестили и находившийся поблизости в Эбенцвейере дворец горнозаводчика Флориана Клоди. Сын Клоди, Макс, был студентом в Вене и причислялся к Шубертианцам; с дочерью Терезой Шуберт совершал прогулки. В середине июля путешествен-

ники отправились через Пушберг в Линц, где Шуберт надеялся встретить своего друга Шпауна. Но он прибыл туда слишком поздно: Шпауна за это время перевели на службу в Лемберг. Свое разочарование Шуберт выразил довольно грубо в письме к другу:

„Дорогой Шпаун! Ты можешь себе представить, как я сержусь, что должен писать Тебе в Линце письмо—в Лемберг. Что бы черт побрал ту подлую судьбу, которая разрывает друзей, когда они только что прикоснулись к кубку дружбы. Ну вот, я сижу в Линце и до полусмерти потею в ужасной жаре, при мне целая тетрадь новых песен, а Тебя нет! Не стыдно ли Тебе? Линц без тебя все равно, что тело без души, воин без головы или суп без соли. Если бы не было хорошего пива у Егермейера и если бы нельзя было получить сносного вина в Шлосберге, то мне следовало бы повеситься на прогулке, с надписью: Из-за грусти по сбежавшей душе Линца. Ты видишь, что становлюсь очень несправедливым ко всему в Линце, хотя в доме Твоей матери чувствую себя довольно хорошо, а из чрева многих других Линцевских обитателей еще как-бы просвечивает Твой дух. Но я боюсь, что этот дух постепенно поблекнет, и вот потому я готов со злости лопнуть. Вообще, просто несчастье, как все теперь окостеневает в пустой прозе, как большинство людей спокойно наблюдает это и чувствует себя при этом очень хорошо, скользя с большим удобством по грязи в пропасть. Конечно, вверх идти труднее, но все же можно было бы погнать этот сброд, если б хоть что-нибудь было сделано сверху. Впрочем не беспокойся от того, что Ты далеко от нас; делай на зло глупой судьбе, и пускай в насмешку над ней расцветут Твои богатые душевные свойства, как цветочный сад, над которым ы мог бы в холодном севере разлить свою жизненную теплоту и доказать свое божественное происхождение. Подла та печаль, которая впитывается благородным сердцем; отбрось ее и задуши того коршуна, пока он не въелся в Твою душу.

От Шобера слышу, что ему надо возвращаться в Вену. И я спрашиваю, что же ему там делать? Впрочем я все-таки очень рад этому, я надеюсь, что он опять внесет некоторые живительные и толковые основы в наше, хотя и очень растаявшее, общество.

Я с 20 мая в Верхней Австрии, и сердился, когда узнал, что Ты за несколько дней до этого уехал из Линца. Я бы так охотно повидал Тебя перед тем, как Ты передался польскому черту[1]). В Штейере я находился только четыре дня, после чего мы (Фогль и я) отправились в Гмунден, где очень приятно провели целых шесть недель. Нас устроили у Травегера, который имеет прекрасное фортепиано и, как Тебе известно, является большим почитателем моей ничтожной милости. Я жил там очень приятно и без стеснений. У надворного советника Шиллера много музицировали и исполняли между прочим и несколько моих новых песен из „Fräulein am See“ (Девушка у моря) Вальтера Скотта—гимн Марии всем очень понравился.

[1]) Лемберг или Львов находился, как известно, в польской провинции Австрии.

Меня очень радует, что Ты встречаешься с молодым Моцартом [1]). Поклонись ему от меня".

После восьмидневного пребывания в Линце, где шел пир горой, путешественники возвратились в Штейер. Пришло время послать о себе весточку и в Вену, так как отец уже прислал беззаботному сыну дружеский нагоняй: „Дорогой сын! Отец госпожи Мильдер передал мне письмо для Тебя и дал прочесть в Берлинских газетах очень много хвалебного о состоявшейся 9 июня с. г. вечеринке у его дочери, на которой чрезвычайно превозносились и Твои композиции.

Меня и всех нас очень удивляет, отчего Ты не даешь ничего знать о себе. Добрых пожеланий и дружеских поклонов я имею передать Тебе со всех сторон и без конца. И твой последний квартирный хозяин уже справлялся о Тебе через свою служанку. Я и все родные, славу богу, здоровы; в ожидании от Тебя благоприятного ответа, желаю Тебе всякого истинного и прочного благополучия. Твой верный отец Ф. Шуберт. Высокоуважаемому господину фон Фоглю, Твоему высокому покровителю, мое сердечное почтение".

Теперь уже нельзя было откладывать дальше, и Шуберт разразился подробным посланием:

„Дражайшие родители! Я действительно заслужил тот упрек, который Вы сделали мне по поводу моего долгого молчания; но так как я вообще пишу неохотно пустые фразы, а наше настоящее время доставляет мало интересного, то Вы меня извините..... Я теперь опять в Штейере, но был шесть недель в Гмундене, окрестности которого по истине небесны и искренне меня тронули, равно как и их обитатели, в особенности милый Травегер; они повлияли на меня чрезвычайно благотворно. Я был у Травегера, как дома, совершенно без стеснений: затем по приезде г-на надворного советника фон Шиллер, который является повелителем всего Salzkammergut'a [2]), мы (Фогль и я) обедали ежедневно в его доме и много музицировали там же и в доме Травегера. Особенным успехом пользовались мои новые песни из „Fräulein am See" (Вальтер Скотта). Так же все удивлялись моей набожности, которую я выразил в гимне к св. деве; этот гимн, кажется, затрогивает все души и настраивает к молитве. Я думаю, что это происходит оттого, что я себя к молитве никогда не настраиваю и пишу подобные гимны или молитвы только тогда, когда я ими искренно настроен; отсюда и причина верности музыкального выражения. Из Гмундена мы отправились через Пруберг, в котором застали нескольких знакомых, и остановились на несколько дней в Линце, где пробыли 8 дней, проведенных попеременно то в самом Линце, то в Штейреке. В Линце я поселился в доме Шпауна, где все очень опечалены переводом Шпауна (того, которого Вы знаете) в Лемберг. Я читал несколько его писем, которые он писал из Лемберга,—они звучат очень печально и выдают заметную грусть. Я написал ему в Лемберг, очень отчитал его за его бабье поведение, но

---

[1]) Речь идет о молодом сыне Моцарта, тоже Вольфганге Амадее (1791—1844), пианисте, композиторе и дирижере, долгое время жившем в качестве учителя музыки в Лемберге, где он основал музыкальное общество. Старший сын Моцарта—Карл (1784—1859) жил в Италии.

[2]) Провинция Австрии с главным городом Зальцбургом.

вероятно был бы на его месте еще более жалок. В Штейфеле мы заехали к графине Вейсенвольф, большой поклоннице моего ничтожества, имеющей все мои произведения, из которых она кое-что довольно мило поет. Вальтер Скоттовские песни произвели на нее такое чрезвычайно благотворное впечатление, что она даже намекнула, что посвящение их ей не было бы для нее неприятно. Но с изданием этих песен я думаю проделать несколько другую комбинацию, а не мою обычную, при которой выходит очень мало, так как эти стихи, имея во главе прославленное имя Скотта и вызывая таким образом более любопытства, могли бы сделаться, при присовокуплении английского текста, более известными и в Англии. Если бы только можно было сделать что-либо порядочное с... продавцами искусства, но уже мудрое и благотворное государственное устройство позаботилось о том, чтобы художник всегда оставался рабом всякого жалкого торгаша.

Что касается письма Мильдер, то меня очень радует благоприятный прием „Зулейки", хотя мне самому хотелось бы увидеть рецензию, чтобы посмотреть, нельзя ли из нее чему-нибудь поучиться; так как, как бы ни был благосклонен отзыв, он может быть также смешным, если у рецензента не хватает нужного ума, что встречается нередко.

В Верхней Австрии я повсюду нахожу мои композиции, особенно в манастырях св. Флориана и Кремсмюнстер, где я при помощи хорошего пианиста с благоприятным успехом исполнил мои 4-ручные вариации и марши. Особенно понравились вариации из моей новой сонаты в две руки, которые исполнял я один и не без успеха, так как некоторые уверяли, что клавиши под моими пальцами становились певучими голосами, что, если только оно справедливо, очень меня радует, так как я не могу терпеть проклятую стукотню, которая свойственна и прекрасным пианистам и которая не доставляет никакого удовольствия ни уху, ни душе В настоящее время я опять нахожусь в Штейере и, если Вы меня опять скоро осчастливите письмом, оно застанет меня еще здесь, так как мы здесь останемся еще 10—14 дней, а затем предпримем наше путешествие в Гаштейн, одно из самых знаменитых купальных мест, лежащее приблизительно в трех днях от Штейера. Это путешествие меня чрезвычайно радует, так как таким образом я познакомлюсь с красивейшими местностями, а на обратном пути мы посетим знаменитый по своему положению и окрестностям Зальцбург. Погода здесь была в течении всего июня и половины июля очень изменчивая, первые 14 дней было очень жарко, так что я сильно исхудал от одного потенья, а теперь уже почти 14 дней идет дождь, почти непереставая. Фердинанду и его жене с детьми шлю особый поклон. Он верно все еще хандрит.... Ему вероятно уже 77 раз казалось, что он болен, и девять раз, что пора умирать, как будто бы смерть самое страшное, что может случиться с людьми. Если бы было возможно хоть раз повидать ему эти божественные горы и озера, вид которых нас как бы подавляет или проглатывает, он не дорожил бы так ничтожной человеческой жизнью и считал бы за великое счастье опять быть вверенным непонятной силе земли для новой жизни. Что поделывает Карл? У него теперь вероятно много дела,

так как женатый художник обязан производить и предметы искусства и нужное для жизни;—когда удаются обе эти вещи, то он заслуживает двойной похвалы, так как это не пустяки. Я впрочем от этого отказываюсь. Портной и портниха [1]) пусть хорошенько заботятся о будущем маленьком портном или маленькой портнихе, дабы портные сделались безчисленны, как песок морской, и пусть они обратят внимание, чтобы не преобладали Aufschneider, Zuschneider, Ehr—или Gurgelschneider [2]). Наконец я должен закончить болтовню; я счел нужным возместить настоящим письмом мое долгое молчание. Марио и Пепи и маленького попика целую тысячу раз. Всем, кому только возможно, прошу передать мой поклон. В ожидании скорого ответа пребываю со всей любовью Ваш вернейший сын Франц".

В вопросах издательства Шуберт, наученный опытом, стал уже похитрее. С песнями Скотта он хотел предпринять особую „комбинацию". Издатель на эти песни скоро появился. Это был Ф. Хютнер, владелец издательства А. Пеннауер в Вене. Он слышал от Карла Пинтерикса о фуроре, который произвели песни Скотта в Верхней Австрии, и в конце июля закинул несколько слов Шуберту. Он просил, чтоб Шуберт „как начинающий композитор, назначил бы крайнюю цену" за свои новые песни (В. Скотта). Но Шуберт, к тому времени уже издавший около сорока сочинений, на этот раз не дал себя перехитрить и в октябре продал обе тетради с песнями Матвею Артария за 500 гульденов, сумму, „которой он был очень доволен и с которой думал разумно похозяйничать; но это, как и раньше, осталось только хорошим пожеланием" (Бауэрнфельд).

В середине августа оба венца отправились через Зальцбург в Вильбад-Гаштейн, где Фогль остановился, чтобы полечить подагру. В подробнейшем письме брату Фердинанду Шуберт описывает виденные им местности, города, горы, озера, сообщает о всевозможных мелких приключениях во время поездки и рассказывает о тех неизгладимых впечатлениях, которые оставили на нем красоты природы и памятники истории и архитектуры...

Приятные дни в Верхней Австрии приходили к концу. Шуберту надо было опять подумать о Вене, о своих друзьях и о своей квартире, которую домохозяин держал и дальше в его распоряжении. Еще до своего отъезда он в письме к Бауэрнфельду сделал некоторые распоряжения. „Твое писание право не сохранилось у меня в памяти; все разрушающее время и Твоя до грубости скорая рука довели до этого. В последнем случае я думаю последовать тебе. Что касается моей квартиры, то я намереваюсь оставить ее за собой, о чем и постарался уже известить хозяина через мой отчий дом; но, может быть, об этом забыли, или он боится и стесняется, так будь же так добр передать ему на всякий случай от моего имени 25 флорин. и уверить его, что я в конце октября приеду. Что касается нашего совместного жительства, то, хотя это и было бы мне очень приятно, но, так как я уже знаком с такими холостецкими и студенческими планами, то мне бы не хотелось в конце концов сесть

[1]) Игра слов; сестра Шуберта Тереза была замужем за учителем Шнейдером (Schneider значит портной).

[2]) Непереводимая игра слов: Aufschneider—хвастун, Zuschnei er—закройщик, Ehrschneider—может значить клеветник, Gurgelschneider—убийца.

между двух стульев прямо на землю. Но если найдется что-либо порядочное, то всегда найдется и хороший способ разъединить меня с моим домохозяином. Те упомянутые 25 флоринов ему надо вручить за октябрь, и я их аккуратнейше уплачу по моем приезде. Шобер и Купельвизер меня очень интересуют—один, как человек с разбитыми планами, другой, как некто, прибывающий из Рима и Неаполя. Швиндт—истый любитель плести путаницу, так как оба его письма, которые он написал мне, одно путанее другого. Такой галиматьи я никогда не встречал. Если он в это время не создал каких-либо очень красивых вещиц, то такая безмозглая болтовня ему никогда не простится".

Шуберт в начале октября расстался с Фоглем, уехавшим в Италию, и отправился в Линц где нанял, вместе со своим другом практикантом Иосифом фон Гай, одноконную коляску, которая и довезла их в течении трех дней до Вены. Хотя по приезде домой в кошельке Шуберта и была абсолютная пустота, зато на столько же полна была папка с рукописями. Шуберт по пути прилежно работал и привез с собой несколько удачных песен: „Auf der Bruck" (На мосту) (август) Эрнста Шульце, две песни на тексты И. Пиркер „Das Heimweh" (Тоска по родине) и „Die Allmacht" (Всемогущество), три текста Шлегеля „Fülle der Liebe" (Полнота любви), „Wiedersehen" (Свидание) и „Abendlied für die Entfernte" (Вечерняя песнь к ушедшей) и две сцены из драмы „Lacrimas" Вильгельма фон Шютц. Здесь же надо упомянуть две последние песни этого года от декабря: „An mein Herz" (К моему сердцу) и „Der liebliche Stern" (Красивая звезда) Э. Шульце. В Гмундене Шуберт написал, очевидно для того, чтобы доставить удовольствие своему хозяину дома, купцу Травегеру, латинскую застольную песнь для четырех мужских голосов.

Основной музыкальный результат поездки к сожалению до нас не дошел; это—большая симфония, над которой Шуберт работал в Гмундене и Гаштейне. „По поводу твоей симфонии мы можем надеяться на самое лучшее. Старик Гених является деканом юридического факультета и, как таковой, сможет устроить „Академию". Это, по всему вероятию, даст случай, или, вернее, можно рассчитывать, что симфония будет исполнена" писал Швиндт Шуберту в августе. Бауэрнфельд говорит о „Гаштейнской симфонии", а в другом месте называет ее „Большая симфония 1825". Шуберт предназначил ее Обществу Любителей Музыки, которому и передал партитуру в октябре 1826 г. До сих пор она не найдена.

Возвратившись в Вену, Шуберт нашел здесь двух долго отсутствовавших друзей, Шобера и Купельвизера. Шобер, чтобы хоть внешне придать солидный художественный вид своему полному приключений актерскому пребыванию в Бреславле, закончил том стихотворений, который и появился в 1826 году. Бауэрнфельд, познакомившийся с ним теперь, характеризует его следующим образом: „тип светского человека, обладает большим даром красноречия и диалектики; несмотря на свои немного кривые ноги, пользуется успехом у женщин". И немного позднее: „Шобер по духу превосходит всех нас, а в разговоре и подавно. Но многое в нем искусственно, и его лучшие силы грозят пропасть от ничего неделания. Шуберт и я, мы вместе твердо держимся против глупостей Шобера". „Золотое время", о котором так тосковал Шуберт, опять возвратилось.

„Шубертиады“ пошли в большом изобилии, так как со значительным доходом от издательства Артария можно было некоторое время весело прожить. „Жизнь с друзьями по ресторанам и кафе часто до друх - трех часов полуночи. Шобер тут самый главный; конечно, ему нечего делать, чем его часто попрекает Мориц“, помечает хроникер этого времени Бауэрнфельд.

До конца этого года сочинено было еще немного: мелодрама „Abschied von der Erde“ (Прощание с землей) для декламации с аккомпаниментом рояля, текст которой взят из стихотворения Пратобевера „Der Falke“ (Сокол). После нее последовал траурный марш на смерть царя Александра I для рояля в 4 руки. Александр умер 1 декабря 1825 года, а траурный марш появился лишь в феврале следующего года у Пеннауера. В pendant к нему Шуберт написал Героический марш по случаю коронации царя Николая I. Довольно бесцветной случайной вещицей является „Tanz“ (Танец) (Шницера) для смешанного хора с аккомпаниментом рояля; Шуберт написал ее для Ирены Кизеветтер, дочери надворного советника Кизеветтера (историка музыки), которая часто аккомпанировала ему на фортепиано, когда он пел свои новые песни. Голос Шуберта был слабым теноровым баритоном. Будучи учеником Сальери, он раньше при надобности, благодаря своему обширному фальцету, исполнял также партии альта и сопрано, когда пели с листа из старых партитур придворной библиотеки. По мнению Бауэрнфельда „голос Шуберта был средним между мягким тенором и баритоном, исполнение простое и естественное, искреннее, без всякой рисовки“.

С венской публикой Шуберт, можно сказать, в этом году и не сталкивался. 10-го ноября был исполнен в концерте один из его вокальных квартетов. Появляющиеся слабые надежды на постановку его опер сейчас же опять расплывались. Грилльпарцер хотел посодействовать ему в одном из Берлинских театров, а Шобер говорил по поводу „Альфонсо и Эстреллы“ с Тиком, новым Дрезденским „придворным театральным советником“. Из всего этого ничего не вышло. Но в это время представилась новая возможность для избавления Шуберта от его неопределенного положения, в котором он был постоянно зависим исключительно от издательских гонораров. В первый и последний раз в его жизни ему была предложена должность. Речь шла о месте второго придворного органиста, которое не связывало бы почти совершенно его независимости и творческой деятельности, но давала бы верное годовое обеспечение в 500 гульденов. Первый придворный органист Гуго Воржичек так серьезно хворал, что о его выздоровлении не приходилось и думать. Тогда не раз упомянутый выше Дитрихштейн распорядился предложить место второго придворного органиста Шуберту. Так как последний находился в Верхней Австрии, то Иосиф Хюттенбреннер передал сначала это предложение отцу Шуберта, который был крайне обрадован „счастьем“ сына. Друзья композитора его всячески уговаривали. Швиндт писал: „Воржичек чуть держится на ногах, а придворный органист должен заниматься серьезно“. Воржичек умер вскоре после прибытия Шуберта в Вену; тем не менее Шуберт определенно отказывался от соискания этой должности к величайшему горю своего отца. Он делал это, желая быть совершенно независимым

в своем творчестве. „Меня бы должно было содержать государство, чтобы я мог сочинять свободно и без всяких хлопот!“ Так говорил он не раз своим друзьям. Но государству не было охоты заниматься маленьким гордым композитором. Оно предложило ему кормушку, и, когда он от нее отказался, оно нашло другого, более благодарного соискателя, а таких были сотни. Но может быть Шуберта заставила воздержаться от соискания боязнь и застенчивость его перед пробным испытанием. Шиндлер говорит о его „застенчивости и спокойствии“ — „Timidität и Commodität“. „Насколько мне известно, все будет зависеть от игры на органе на заданную тему“ подбадривает его Швиндт. „В Гмундене у тебя вероятно будет орган в твоем распоряжении, на котором ты мог бы поупражняться“. Но Шуберта все это не трогало. Таким образом задача других соискателей была облегчена, и товарищ Шуберта Ассмайер (1790—1862) сделался вторым придворным органистом, в то время, как бывший второй органист Симон Зехтер был произведен в первые. Шуберт мог надеяться теперь обойтись сносно и без должности, так как его связи с издателями увеличились и закреплялись. Антон Диабелли, с которым он поссорился два года тому назад, теперь сам пришел к нему под своей новой фирмой Диабелли и К°. В январе 1825 года у него появилась под ор. 32 „Die Forelle“ (Форель), а в июне он издал уже ранее приобретенный ор. 19-й песни Гёте „An Schwager Kronos“ (К зятю Кроноса), „An Mignon“ (к Миньоне) и „Ganymed“ (Ганимед), „почтительнейше посвященное поэту Францем Шубертом“. 16-го июня 1825 г. эта тетрадь с песнями была получена в Веймаре со следующим скромным и почтительным письмом без даты: „Ваше Превосходительство! Если бы мне удалось посвящением этих композиций на Ваши стихи доказать мое безграничное уважение к Вам и может быть найти некоторое внимание к моей незначительности,—то я считал бы благоприятный результат этого желания за лучшее событие моей жизни. С величайшим уважением Ваш покорнейший слуга Франц Шуберт“.

„Посылка из Вены от Шуберта из моих песен“ записал Гёте. В тот же день к нему на дом был доставлен и еще один пакет с нотами из другого места: Феликс Мендельсон-Бартольди из Берлина послал ему три первых своих произведения, фортепианные квартеты, которые так же вряд ли вывели Гёте из его музыкального безразличия, но получение которых все-таки было подтверждено длинным и теплым благодарственным письмом; а венский Шуберт, так низкопоклонно поднесший к ногам поэта свои чудеснейшие произведения искусства, не получил даже извещения об их получении: сын берлинского банкира имел над ним превосходство в глазах Гёте.

Таким образом и вторая попытка сблизиться с Гёте осталась безрезультатной. Ор. 31, вторую песнь Зулейки, вышедшую у Пеннауера 12 августа, он посвятил Анне Мильдер-Гауптман, которая протежировала ему в Берлине. Каппи и К° приобрели ор. 33, немецкие танцы и экосезы для фортепиано, и ор. 34, увертюру в 4 руки F-dur Opus 35, Вариации в 4 руки взяли Зауер и Лейдесдорф. Две Майерхоферские песни, „Der zürnende Diana“ (Разгневанная Диана) и „Nachtstück“ (Ночная пьеса), с посвящением госпоже Ласни, были анонсированы Каппи и К° 11 февраля под ор. 36-м: „Пре-

восходство Шубертовских песен уже так общепризнано, что вряд ли они нуждаются еще в рекомендации. Издательство избрало из многочисленных музыкальных произведений этого гениального композитора предлагаемые две песни, которые, благодаря классическому исполнению бывш. Имп.-Кор. придворного певца господина Фогль, этого корифея немецкого вокального искусства, уже получили полное признание и заслуженное одобрение во многих самых избранных частных домах. Издательство льстит себя надеждой, что оно делает желаемое преподношение всем друзьям отечественного искусства". Opus 37-й, также вышедший у Каппи и К° и содержавший два стихотворения Шиллера—„Der Pilgrim" (Пилигрим) и „Der Alpenkönig" (Король Альп), был посвящен живописцу Карлсфельду, находившемуся в дружеских отношениях с Шубертом. То же издательство выпустило под ор. 38-м написанную в 1815 г. балладу „Der Liedler" (Певец) с напыщенным объявлением: „Эта баллада, первая из появляющихся в печати гениального Шуберта, не только равноценна с прославленными балладами Цумштега, которые в свое время возбуждали общее воодушевление, но она даже превосходит их по свежести выражения и непосредственности. При этом она написана в более простом и понятном стиле, чем многие другие музыкальные произведения Шуберта и потому будет очень желательным явлением для каждого любителя выразительного пения. Текст, написанный отечественным, еще слишком мало известным поэтом, не менее ценен и привлекателен, вследствие чего это произведение во всех отношениях может рассчитывать на всеобщее внимание".

Своему другу д-ру И. Бернгардту Шуберт посвятил шесть четырехручных маршей, opus 40 (Зауер и Лейдесдорф). Пеннауер издал ор. 43 „Die junge Nonne" (Молодая монахиня) Крайгера и „Nacht und Traume" (Ночь и сны) Шиллера. Через некоторое время в том же издательстве появилась a-moll'ная соната для рояля, ор. 42, посвященная кардиналу-архиепископу Ольмютца, эрцгерцогу Рудольфу. Лейпцигская всеобщая Музыкальная Газета находила, что „соната эта по выражению и технике, хотя и придерживается похвального единства, но в поставленных себе границах ведет себя так свободно и своеобразно, так задорно, а иногда и странно, что ее можно назвать и фантазией; поэтому с этой стороны она может быть сравниваема лишь с самыми большими и удачными сонатами Бетховена". Первые церковные композиции Шуберта напечатаны издательством Диабелли и К°: „Tantum ergo C-dur" ор. 45 для смешанного хора и оркестра, первый офферторий ор. 46 для тенора, сопрано, концертирующего кларнета и оркестра. Второй офферторий для сопрано-соло и оркестра появился под ор. 47, а в сентябре было объявлено издание мессы C-dur ор. 48 для смешанного хора и оркестра. Этим изданием, „посвященным Францем Шубертом господину Михаилу Хольцер в знак дружеской памяти", Шуберт сделал большую радость своему старому учителю перед его смертью. Оба последние сочинения, напечатанные в этом году, появились в ноябре у Диабелли и К°. Это были ор. 49, галопы и экосезы, и ор. 50—„Valses sentimentales" для фортепиано. Не считая таким образом нескольких мелких вещиц в сборниках, в 1825 г. было опубликовано восемнадцать opus'ов Шуберта.

ГЛАВА VIII.

1826.

Теперь у Шуберта не было постоянного источника дохода, так как от места учителя музыки в доме Эстергази он отказался. Несмотря на это, он все-таки продолжал у них бывать. Бауэрнфельд рассказывает своим метким языком: „Шуберт заходил в графский дом иногда и помимо уроков музыки под покровительством и защитой своего благодетеля, певца Фогля. Этот последний держал себя с князьями и графами на равной ноге, высказывался всегда очень независимо и, когда брал под свое крыло гениального композитора, то казался каким-то фокусником, показывающим особую диковину из животного мира". Шуберт жил теперь исключительно на издательский гонорар и, чем чаще бывал вынужден отдавать свои сочинения в печать, тем мизернее они в большинстве случаев оплачивались. Его безвыходное положение использовывалось во всю. В конце 1825 года опять постигла его болезнь; поэтому встречу нового года вынуждены были отпраздновать у Шобера без него. Бауэрнфельд прочел в полночь куплеты, в которых изображался весь дружеский кружок—Швиндт арлекином, Анна Хениг—коломбиной, Шуберт—пьерро. Припадок болезни прошел однако в этот раз скорее. 14-го января Шобер, богач среди Шубертианцев, устраивал „колбасный бал" (названный так из-за скромной закуски), и Шуберт был уже опять в состоянии участвовать в нем, возбуждая своими танцами всеобщее веселье.

Душевные переживания этого времени повелительно требовали художественного разрешения: появился струнный квартет d-moll с вариациями на тему „Der Tod und das Mädchen" (Смерть и девочка). Не без основания произведение это приобрело широкую популярность. Эта пьеса является настоящим связующим звеном между Бетховеном и Брамсом. По своему плану и выполнению оно так необычно ново, так предвосхищает будущее, что, спустя пятьдесят лет, Брамсу достаточно было бы взять его за исходную точку, чтобы создать вполне современный квартет.

D-moll'ный квартет проигрывался в первый раз 29 января с еще не высохших партий братьями Карлом и Францем Гаккерами, Францем Гаурером и виолончелистом Бауером. Шуберт вносил еще кое-где исправления. На следующий день была вторая репетиция; Рандхартингер и Хольцапфель присутствовали при ней. 1-го февраля этот квартет исполнялся у певца придворной капеллы Иосифа Барт.

Отказавшись в прошедшем году от соискания казенной музыкальной должности, Шуберт в этом году серьезно искал случая добиться обеспеченного положения. Иосиф Эйблер с 1824 г. был преемником Сальери в должности придворного капельмейстера; таким образом освободилось место второго придворного капельмейстера, которое предназначалось для Михаила Умлауфа[1]). Дитрихштейн должен был, во исполнение желания императора, наряду с Умлауфом предложить кандидатуру и капельмейстера пражского собора Иоганна Августа Витасек (1771—1839). Последний и был назначен 8 января 1826 г. с резолюцией императора: „Он лично мне известен, как хороший композитор церковной музыки и хороший музыкант вообще, который желателен и у нас, особенно принимая во внимание слабеющие силы придворного тенора Корнера". Но к общему изумлению Витасек отклонил предложение. Он пожелал остаться в Праге, где был первым в своей области Таким образом вакансия осталась не занятой, и на нее нашлось несколько претендентов; между ними был и Шуберт. Вероятно по настойчивому убеждению своих друзей и, во всяком случае, в сознании того, что 800 гульденов годового содержания вещь не плохая и что сфера деятельности придворного капельмейстера может дать больше художественного удовлетворения, чем должность органиста, он подал 7-го апреля следующее прошение:

„Ваше Величество!

Всемилостивейший Государь!

С глубокой почтительностью нижеподписавшийся осмеливается обратиться с нижайшей просьбой о всемилостивейшем предоставлении освободившейся должности придворного вице-капельмейстера и подкрепляет свое прошение следующими данными:

1) он уроженец Вены, сын школьного учителя, 29 лет от роду;

2) пользовался высочайшей милостью в течение пяти лет, пребывая воспитанником императорско-королевского Конвикта, как придворный мальчик-хорист;

3) он прошел полный курс у бывшего главного придворного капельмейстера Антона Сальери, благодаря чего может занять любое место капельмейстера, согласно приложению А;

4) его имя хорошо известно не только в Вене, но и во всей Германии благодаря вокальным и инструментальным композициям. В частности у него имеются написанными:

5) пять месс для больших и малых оркестров, которые уже исполнялись в различных церквах Вены;

6) он не имеет никакой службы и надеется, при обеспеченном месте, достигнуть совершенства в намеченной художественной цели.

Соответствовать в полной мере всемилостивейшему удовлетворению просьбы будет горячим стремлением всеподданнейшего

слуги Франца Шуберт.

Вена, 7 апреля. 1826 г.".

---

[1]) М. Умлауф (1781—1842)—скрипач и капельмейстер, сын популярного композитора зингшпилей и помощника Сальери И. Умлауфа (1752—1796).

Упомянутое приложение А гласит:

„Настоящим свидетельствуется для рекомендации, что господин Франц Шуберт вполне изучил композицию и уже создал очень хорошие произведения как для церкви, так и для театра; вследствие этого, а также принимая во внимание его основательные познания и высоконравственный характер, он вполне пригоден на любое место капельмейстера.

Антон Сальери. Императорско - Королевский придворный Капельмейстер“.

Перспективы Шуберта были не велики. Его покровитель, Дитрихштейн, на благосклонное содействие которого он во всяком случае расчитывал, оставил свою должность 30 мая и принял на себя заведывание придворной библиотекой. Его преемником был граф Гаррах, которому Шуберт был совсем неизвестен. Композитор же на этот раз относился серьезно к своему намерению. В письме от 30 июня он просит Франца Кандлера (1792—1831), музыкального ученого, переслать мессу (вероятно As-dur'ную), находящуюся у него, в контору „Зауер и Лейдесдорф“. Он вероятно хотел использовать это сочинение для подкрепления своего прошения, так как он сам находил ее „удачной“. С мессой он отправился к Эйблеру, чтобы обеспечить себе его содействие; он полагал, что последний не откажет в достойном признании его работы. Но Шуберт горько разочаровался. Своему знакомому доктору Францу Гауеру он жаловался обиженным тоном: „Недавно я отнес капельмейстеру Эйблеру одну мессу для исполнения в придворной капелле. Эйблер заявил, услышав мое имя, что он еше не слыхал ни одной моей композиции. Я, конечно, не вообра каю о себе много, но все же полагаю, что придворный капельмейстер Вены хоть что - нибудь слышал из моей музыки. Когда я зашел к нему спустя несколько недель, чтобы узнать о судьбе моего детища, Эйблер сказал мне, что месса хороша, но написана не в том стиле, который любит император. Тогда я распрощался с ним и подумал: „конечно, я не настолько счастлив, чтобы уметь написать в императорском стиле“. Австрийский император был любителем месс Георга Карла Реутер (1708—1772), „которые были кратки, не представляли трудностей для исполнения и имели правильно разработанные фуги“. Таким образом, Эйблер имел свои „основания“, когда отклонил Шубертовскую мессу. И остальные соискатели капельмейстерской должности должны были долго терпеливо ждать, пока в следующем году не было вынесено постановления.

Для своего летнего отдыха в этом году Шуберту не нужно было большой поездки. Уже в мае он с Шобером и Швиндтом переехал за город в деревню Веринг, которая, благодаря своим красивым садам, была любимым летним дачным местом. Хорошее настроение Шуберта часто портилось первое время из-за плохой погоды и тоскливых жалоб своих влюбленных друзей. Он заразился их нытьем и отвел свою душу в письме к Бауэрнфельду и Майерхоферу, которые вдвоем объезжали Каринтию.

„Дорогой Бауэрнфельд! Дорогой Майерхофер! Ты хорошо сделал, что написал оперу [либретто], но я бы желал уже видеть ее перед собой. Здесь потребовали мои оперы, чтобы посмотреть, что

можно с ними сделать. Если бы твой текст был готов, можно было бы предложить его, и, по признании его удачным, в чем я не сомневаюсь, с божьей помощью начать над ним работать, или послать его Мильдер в Берлин. Госпожа Шехтер выступила здесь в „Schweizerfamilie“ [1]) и очень понравилась. Так как она очень похожа на Мильдер, то может вполне подойти для нас.—Не пропадай так долго, здесь очень тоскливо и скверно. — Скука охватила всех вокруг себя. От Шобера и Швиндта не слышишь ничего, кроме жалоб, которые еще сильнее хватают за сердце, чем прежние, слышанные нами на страстной неделе.—В Гринцинг я только заехал, когда ты отбыл; с Швиндтом же совсем там не был. Из всего этого ты можешь себе составить хорошенькую порцию веселости. „Волшебную флейту“ поставили в театре „An der Wien“ очень хорошо. „Волшебного стрелка“ в императорско королевском Kärtnerthor-театре очень плохо. Твои стихи, появившиеся в „Модном журнале“, очень хороши, но еще лучше стихи в твоем последнем письме. Изящная веселость и комическая величественность, а в особенности нежный отзвук скорби в конце, с мастерски использованным милым городком Вилах—ах—ах!—возвышают их до лучших образцов в этом жанре. Я совсем не работаю. Погода здесь действительно ужасная, всевышний нас очевидно совсем позабыл, солнце вовсе не хочет светить. В мае еще нельзя посидеть в саду. Ужасно, жутко, противно! Для меня это самое жестокое, что только может быть! Швиндт и я хотим в июне отправиться со Шпауном в Линц. Там или в Гмундене мы можем повидаться, только сообщи нам об этом наверное — как можно скорее; только не через два месяца! Всего хорошего“!

Таким образом, Шуберт был опять в хлопотах по поводу оперы. В апреле Барбайя заарендовал еще раз на три года придворный оперный театр и снова поручил художественное руководство Людвигу Дюпорт. Единственным отличием от прежнего было то, что теперь царила здесь не итальянская, а французская опера. „Белая дама“ Буальдье и „Каменьщик и слесарь“ Обера [2]) увлекали теперь венцев. Дюпорт пригласил дирижером Франца Лахнера, содействию которого и надо приписать то, что были затребованы на рассмотрение Шубертовские оперные фолианты. Он охотно передал бы для постановки „Графа фон Глейхен“, над которым работал Бауэрнфельд. Хотя этот последний, как мы видели, сопровождал Майерхофера в его служебной поездке по Каринтии, но не забыл своего обещания написать Шуберту текст для оперы. 2-го мая он принялся за работу; через пять дней отметил: „стихи даются мне довольно легко“, и 9 мая либретто готово. Шуберт был чрезвычайно обрадован. Когда Бауэрнфельд проезжал через Верхнюю Австрию, он надеялся застать Шуберта в Гмундене. Но бедный музыкант нуждался в это время в самом необходимом. „Шуберт жалуется на друзей, тоскует по мне, сидит без денег“ уверял Бауэрнфельд. Вниз но Дунаю плыл он домой и в конце июля прибыл в Нуссдорф

[1]) Опера Иосифа Вейгля (1809).

[2]) Даниэль Обер (1782—1871)—знаменитый франц. оперный композитор, некоорые произведения которого и теперь не сходят со сцены—„Немая из Портичи“, Фра Диаволо“ (1830).

около Вены, где навстречу ему уже бежали, прямо из кафе, Шуберт и Швиндт. „Где опера?“ кричал Шуберт и, взволнованный от радости, схватил обещанного „Графа фон Глейхен“. Затем „все отправились к Шуберту в Веринг, где, по старому обычаю, все вместе переночевали, после чего начались рассказы“. Уже в августе Бауэрнфельд знал, что опера очень понравилась Шуберту. Но оба боялись цензуры. В довершение всего Шуберт оказался еще „полубольным“. „Ему нужны молодые павлины, как Бенвенуто Челлини“, заметил Бауэрнфельд со свойственной ему манерой к намекам. В октябре они снова оказались перед большим затруднением: „оперный текст запрещен цензурой; несмотря на это, Шуберт хочет его использовать“. От страха перед двойным браком крестоносца у цензора волосы дыбом встали. „Когда же наконец полетит к чорту эта проклятая цензура?“ замечает поэт, скрежеща зубами. Тем не менее Шуберт с пламенным энтузиазмом взялся за композицию и работал над ней и в следующем году. Потом наброски так и остались лежать. Еще во время своей последней болезни он говорил о том, что эту вещь надо бы закончить. На рукописи текста Бауэрнфельда можно прочитать: „1826. Музыка набросана Шубертом, инструментовки нет; он умер до окончания работы“.

Сообщая в письме из Веринга „я совсем не работаю“, Шуберт преувеличивал. Его творческая энергия не утихала. Помимо ряда песен он написал здесь, вслед за d-moll‘ным струнным квартетом, еще второй квартет G-dur. Это самое крупное сочинение Шуберта в этом роде, созданное в неимоверно короткий срок, в течение десяти дней с 20 по 30 июня.

В области лирики Шуберт дал в этом году много мастерских произведений еще до того, как написал в Веринге квартет, хотя это были отчасти самые простые стихи Эрнеста Шульца—„Tiefes Leid“ (Глубокое горе) (январь), „Im Frühling“ (Весной), „Lebensmut“ (Бодрость жизни), „Um Mitternacht“ (В полночь) и „Ueber Wildemann“ (март); И. Г. Зейдля—„Am Fenster“ (У окна), „Sehnsucht“ (Томление) и „Im Freien“ (На воле) (март); Франца фон Шлехта—„Fischerweise“ (Песнь рыбака) и „Totengräberweise“ (Песнь могильщика); но все же эти песни изобилуют многими мелодическими красотами и особенными гармоническими тонкостями. В январе Шуберта снова стали интересовать песни из Гётевского „Wilhelm’a Meister’a“. Достигнув вершины своего творчества, Шуберт охватывал их внутреннюю стуктуру еще интенсивнее. Поэтическое искусство уже не представляло тайны для него. Четыре раза он обрабатывал стихотворение „Nur wer die Sehnsucht kennt“ (Кто испытал томление). Теперь он еще раз делает попытку изложить его на два голоса, выбрав для этого a-moll’ную тональность, наиболее страстную и мечтательную изо всех. И для других песен—„Heist mich nicht reden“ (Не заставляйте меня говорить) и „So laszt mich Scheinen“ (Дайте мне показаться)—нашел он подходящую форму, в которой слово и звук являются неделимыми. Последняя песнь перед его летним отдыхом была „Romanze des Richard Löwenherz“ (Романс Ричарда-Львиное сердце) из „Ivanhoe“ Скотта.

В Веринге наступило временное затишье. Плохая погода подавила в Шуберте всякое настроение к творчеству. Но в конце июня

он набросал на бумагу в течение десяти дней обширный G-dur'ный квартет, который должен был повидимому утомить его. Когда же в июле у него снова появился творческий зуд, а в Веринге нельзя было достать нотной бумаги, то он смастерил из восьми листов обыкновенной бумаги тетрадь, провел в ней карандашем нотные линейки и вписал в нее „Trinklied“ (Застольная песнь) из Шекспировского „Антония и Клеопатры“, „Ständchen“ (Серенада) из „Цимбелина“, „An Sylvia“ (К Сильвии) из „Двух веронских дворян“ и „Hippolits Lied“ (Песнь Ипполита) из „Габриэли“ Шопенгауэра. Серенада „Horch, horch...“ (Чу! слушай) с ее полетными ритмами и сверкающей подобно солнечному лучу мелодией, дала молве материал для характерного рассказа. Однажды Шуберт сидел в веселом обществе в Веринге в ресторане „Zum Biersack“ [1]) и просматривал один из томов Шекспира, который находился у Тица. Там он наткнулся на эту песенку и неожиданно сказал: „Мне пришла в голову хорошенькая мелодия; если б только была здесь нотная бумага!“ Живо были набросаны на оборотной стороне карточки кушаний нотные линейки, и Шуберт написал знаменитую песнь посреди всей шумящей компании. Анекдот очень мил, но к сожалению не верен. По другой версии это была не серенада, а замечательная застольная песнь „Bachus, feister Fürst des Weins“ (Бахус, богатый князь вина). По возвращении в город появились, помимо скромного „Das Echo“ (Эхо) Кастелли, только песни на тексты И. Г. Зейдля, с которым Шуберт был лично знаком: полная настроения „Der Wanderer an den Mond“ (Скиталец при луне), „Das Zugenglöcklein“ (Почтовый колокольчик) со своеобразной прелестью выдержанных в аккомпаниментe нот, четыре куплетных песни „Die Unterscheidung“ (Различие), „Bei Dir allein“ (У тебя одной), „Die Männer sind mechant (Мужчины злы), „Irdisches Gluck“ (Земное счастье) и дышащая покоем „Wiegenlied“ (Колыбельная песня). Хоровую литературу Шуберт обогатил в этом году, хотя не многими, но солидными сочинениями. Мужской хор всегда притягивал его: в этой области он работал постоянно. Его привлекал здесь насыщенно-мрачный вокальный колорит, могущий давать такие очаровательные, неопределенные настроения. Здесь ограничен лишь диапазон голосов. Разнообразие мелодического изобретения, смена гармоний и умелое использование голосоведения являются здесь художественной необходимостью, страхующей от монотонности и однообразия. Шуберт всегда имел сказать что-либо новое; поэтому он и сделался классиком литературы для мужского хора. Чтобы оживить краски он не всегда пользовался только фортепианным аккомпаниментом, но часто избирал для этого и богатую инструментальную оболочку. Именно потому он ушел далеко вперед от употребительного тогда и вырождавшегося в любительство хорового стиля. В январе 1826 г. появился „Mondschein“ (Лунное сияние) Шобера для пятиголосного хора a capella, в котором не везде еще, однако, избегнута монотонность. Много красивее „Grab und Mond“ (Могила и луна) (сентябрь) на слова Зейдля для четырех мужских голосов, со смелыми модуляциями. На это же время приходится „Nachthelle“ (Ночной свет) Зейдля для тенора и

[1]) „Пивного мешка“.

четырехголосного мужского хора с сопровождением фортепиано. Помимо этих мужских хоров Шуберт написал еще один терцет для сопрано, тенора и баса („около 1826"), который пропал, если только он не идентичен с еврейским 92-м псалмом для смешанного хора (1826 г.). Насколько известно, этот псалом написан по поручению Анны Фрелих для Геймюллер, жены одного банкира, и оплачен 50 гульденами.

Положение Шуберта оставалось все тем же. Он безостановочно работал, беспечно получал скудное вознаграждение, голодал, когда приходилось, и наслаждался, поскольку это было возможно, ограниченной дозой счастья, которая заключалась для него в том, что он, венец, имеет сочувствующий кружок друзей, из которых некоторые даже понимали его. Вообще вокруг него кипела удивительная жизнь. Друзья, предоставленные случайностям судьбы, неслись по волнам житейского моря, бросавшим их в разные стороны; один поднимался высоко, другой чуть не погибал; одному счастье смеясь бросало счастливый жребий, другому забота накладывала резкие морщины на лицо. Шуберт наблюдал эту жизнь вокруг себя со спокойствием и бесстрастностью философа. Он посмеивался, когда видел 57-летнего Фогля каким-то чудаком в положении жениха. Капризный холостяк учил свою „уже не совсем молодую" Кунигунду Розу быть послушной женой, чтобы на старости лет насладиться семейными радостями. Шуберт радовался от всего сердца, когда Иосифа Шпауна перевели из Лемберга в Вену. Прежние воспоминания снова воскресли, ведь Шпаун был его первым другом. Он застал теперь композитора в расцвете творческих сил, но должен был постепенно отдаляться от него. Причиной этого была его помолвка. Но все-таки прощание Шпауна с его безудержной холостецкой жизнью не могло пройти совсем тихо и незаметно. Шумная Шубертиада должна была еще раз объединить всех товарищей. Состоялся замечательный вечер. Боклет, Шупанциг и Линке[1]) в первый раз играли только что написанное фортепианное трио B-dur, а Шуберт и Боклет исполнили четырехручные вариации ор. 35. Празднество выбило всех из колеи. Боклет поцеловал композитору руку и сказал, что венцы совершенно не подозревают, какое сокровище они имеют в лице Шуберта. Эта последняя Шубертиада затянулась глубоко за полночь. Позднее на смену пришли более благонравные „Шубертовские вечера". Нельзя же было вечно буйствовать. Все делались старше, и юность надо же было когда-нибудь похоронить. Таким образом дружеский кружок все более и более съуживался. Попутчики бурливой юности постепенно приставали к тихой семейной пристани. И Купельвизер тоже женился в сентябре 1826 года. Была веселая свадьба, Шуберт играл танцы, а Швиндт, охотно называвший Купельвизера „маэстро", поднял бокал за здоровье „госпожи маэстро". Так состоялось веселое прощание с добрым старым временем.

Несмотря на свои небольшие успехи, Шуберт все-таки не мог добиться, чтобы иметь возможность предписывать венским издателям размеры своего гонорара. Ему все еще надо было доволь-

[1]) Участник квартета Шупанцига.

ствоваться тем, что попадало с господского стола. А этого было очень мало. Тем неожиданнее было для него, когда в июне композитор песен и вместе с тем издатель Негели [1]) в Цюрихе предложил ему через Карла Черни [2]) написать фортепианную сонату для задуманного им сборника „Ehrenpforte“. Во всяком случае издатель настроился так смело вследствие благоприятного у публики приема a-moll'ной сонаты. Шуберт был чрезвычайно обрадован „очень лестным предложением“ и обещал написать сонату сейчас же, когда только того пожелает Негели, но просил, чтобы тот выслал ему вперед в Вену гонорар в 120 гульденов. Этого повидимому Негели не ожидал. Он более не давал о себе знать, и „Ворота чести“ („Ehrenpforte“) остались запертыми для нашего композитора.

Но в этом для Шуберта была и выгода: он теперь знал, что его имя уже не незнакомо заграничным издателям. Чтобы использовать это выгодное положение, он обратился к двум лейпцигским издательским фирмам Брейткопф и Гертель и Пробста. 12 августа он написал лейпцигской мировой фирме трогательно-скромное письмо: „В надежде, что Вам не совсем безизвестно мое имя, настоящим почтительнейше делаю предложение—не склонны ли Вы приобресть за дешевую плату несколько томов моих композиций, так как я хотел бы по возможности приобресть известность в Германии. Вы можете сделать выбор между: песнями с аккомпаниментом фортепиано, смычковыми квартетами, сонатами для рояля, четырехручными произведениями и пр.; также мной написан и октет. Во всяком случае я счел бы за особую честь войти в связь с таким старым и известным торговым домом по искусству“.

На этот раз Шуберт получил по крайней мере ответ. Известного после дела с „Лесным Царем“ дрезденского концертмейстера с фамилией Шуберта уже не было в живых. Значит, злоупотребление именем теперь было невероятно. Камнем преткновения был теперь „низкий гонорар“. 7 сентября Брейткопф и Гертель сообщили ожидающему композитору, что они не знакомы с коммерческим успехом его произведений и потому не могут установить определенной платы; ему предоставляется, если он желает, получить, как вознаграждение за первые вещи, только некоторое количество отпечатанных экземпляров. При хорошей торговой прибыли следующие томы оплачивались бы „прилично, наличными“. Так как Шуберт, уже опубликовавший шестьдесят opus'ов у венских издателей, на это предложение не ответил, то его сношения с Брейткопфом и Гертелем на этом и прекратились.

С издателем Пробстом дело вышло тоже немногим лучше. Этот ответил на Шубертовский запрос, что „его творения с иногда несколько странными оборотами“ еще не достаточно доступны публике, и это Шуберту следует принять во внимание при посылке своих композиций. „Песни на выбор, не слишком трудные форте-

[1]) Ганс Негели (1773—1836) известен также основанием в Швейцарии мужских певческих обществ и стремлением к поднятию музыкальной культуры в народе; им написан ряд педагогических работ по хоровому пению.

[2]) К. Черни (1791—1857), ученик Бетховена, известнейший ф.-пианный педагог, сочинениями которого и до наших дней пользуются в педагогической практике; среди его учеников был и Лист.

пианные пьесы, приятные и легко понятные" были бы желательны. „Для начала надо до некоторой степени уступать вкусу покупателей", после „все найдет сбыт". Это звучало совершенно разумно, и Шуберт отправил Пробсту посылку рукописями. Через четыре месяца издатель вернул их обратно: гонорар в 80 гульденов за каждую тетрадь показался ему чрезмерно высоким. Помимо того, он был в это время занят печатанием сборника сочинений Калькбреннера, а в третьих он был очень недоволен, что Шуберт предложил некоторые из посланных ему пьес также и венским издателям. „Не смотря на то, что мне было бы чрезвычайно приятно включить Ваше имя в мой каталог, я принужден пока от этого отказаться". Шуберт тоже отказался; по дешевой цене и венские издатели скупали у него все сочинения. В этом году он напечатал всего шестнадцать произведений. При ничтожной оплате это вряд ли его хоть как-нибудь устраивало. „Sehnsucht" Шиллера появилось у Пеннауера под ор. 39. Три военных марша издал Диабелли под ор. 51. Семь песен из „Fräulein am See" Скотта появились в двух тетрадях под ор. 52. Издатель Матвей Артариа оказался порядочнее. Он не выжимал цены и уплатил приемлемый гонорар в 500 гульденов. Артария приобрел еще две крупные пьесы: вторую большую сонату D-dur для фортепиано ор 53, которую Шуберт посвятил своему другу Боклету, и венгерский дивертисмент в четыре руки (ор. 54). Пеннауер издал под ор. 55 четырехручный траурный марш. Издатель Ф. Вейгль сделал в этом году первую пробу с Шубертовскими композициями и приобрел две тетради песен, ор. 56 „Hektors Abschied" (Расставание Гектора), „An Emma" (К Эмме) и „Des Mädchens Klage" (Жалоба девушки) (Шиллера) и ор. 57 („Der Schmetterling" (Бабочка) и „Die Berge" (Горы) Шлегеля и „An den Mond" (К луне) (Гольти). „При создании этих новейших произведений уважаемого композитора было обращено особенное внимание на то, чтобы устранить всякую трудность в фортепианном сопровождении" извинялся издатель за автора, успокаивая диллетантов. Пеннауер издал также песни ор. 58: „Willkommen" (Привет) и „Abschied" (Прощание) Гёте, „An die Leier" (К шарманке) и „Im Haine" (В роще) Брухмана, а также и Героический марш ор. 66. У Зауера и Лейдесдорфа были изданы песни Платена и Риккерта под ор. 59. Новое издательство Каппи и Черни объявило о печатании ор. 60—„Greisengesang" (Пение старцев) Риккерта и „Dithyrambe" (Дифирамб) (Шиллера), шести четырехручных полонезов ор. 61 и песен Майерхофера ор. 65. Вейдль публиковал об издании первой части четырехручного Дивертисмента „en forme d'une marche brillante et raisonnée" ор. 63; Andantino и Rondo издал он лишь в следующем году. И наконец, Диабелли издал ор. 67—„Венские дамские Ländler'ы"—это галантные „Hommage aux belles Viennoises" [1]). В сборнике „Moderne Liebeswalzer für Klavier" „с соответствующим заглавным листом" принимал участие и Шуберт рядом с Лахнером и другими.

Помимо гонораров от издателей Шуберт был в этом году обрадован также экстренным доходом в связи с одним чествованием. В виду того, что на вечерних собраниях Венского Музыкального

[1]) Посвящение прекрасным венкам.

Общества при участии Анны Фрелих часто исполнялись его хоры, Шуберт передал старшинам общества любителей музыки в этом году партитуру своей „Gasteiner Symphonie" со следующими препроводительными словами: „Уверенный в благородном намерении Австрийского Музыкального Общества по возможности поддерживать всякое стремление к искусству, позволяю себе, в качестве австрийского композитора, посвятить этому Обществу мою симфонию и почтительно просить принять ее под свое покровительство".

Любители музыки должны были за это отблагодарить Шуберта, и в заседании правления от 9 октября было решено послать Шуберту вместе с благодарственным письмом также и почетный дар в 100 гульденов. Письмо гласило:

„Вы оказали уже второй раз знак внимания Обществу Любителей Музыки австрийской империи и применили Ваш прекрасный талант композитора на пользу его, а в особенности Консерватории [1]). Умея ценить Ваше бесспорное и прекрасное композиторское дарование, Общество желает выказать Вам соответствующую благодарность и уважение, и просит Вас принять прилагамое при сем не как гонорар, но как доказательство того, что Общество считает себя обязанным перед Вами и с благодарностью ценит то участие, которое Вы к нему проявили".

К сожалению Общество любителей музыки не считало себя обязанным настоять на исполнении Шубертовской симфонии. Оно дало покрыться пылью ценной партитуре. Впоследствии это произведение пропало, и музыкальный мир может лишь сожалеть об этом.

Уже поименованные сочинения 1826 года—оба струнные квартета, песни и хоры—пополнились в последние месяцы тремя новыми крупными произведениями. Это соната для фортепиано G-dur, рондо h-moll для скрипки и ф.-п. и трио B-dur. Написанную в октябре и посвященную Шпауну сонату издатель озаглавил: „Fantasie, Andante, Menuetto et Allegretto, opus 78,'. Это совершенно напрасно, так как Шуберт сам назвал эту пьесу сонатой.

Трио B-dur ор. 99 для фортепиано, скрипки и виолончеля равноценно обоим струнным квартетам.

Таким образом, 1826 год по Шубертовски изобиловал безгранично новой и кристально свежей музыкой. „Если плодовитость составляет главный признак гения, то Франц Шуберт должен быть причислен к гениальнейшим". Так писал Шуман, когда появилась в печати приблизительно половина работ тридцатилетнего композитора.

---

[1]) Муз. училище Общества было открыто Сальери в 1817 г., а с 1821 г. оно, расширив учебный план, могло в действительности носить название консерватории.

ГЛАВА IX.

1827.

В новом году Шуберт надеялся улучшить свое материальное положение. Вопрос о замещении должности второго придворного капельмейстера был еще не разрешен. Через двадцать месяцев после отказа Виттасека гр. Гаррах дал наконец отчет обергофмейстеру по поводу соискателей. Явились Игнатий Зейфрид, Адальберт Гировец [1]), Франц Шуберт, Конрадин Крейцер, Иоахим Гофман, Ансельм Хюттенбреннер, Венцель Вюрфель и Франц Глезер. „Все просители заслуженные люди и каждый из них может более или менее рассчитывать на внимание“ значилось в отчете. „Шуберт ссылается на свою службу придворного певчего, засвидетельствованную отзывом Сальери, который учил его композиции, и уверяет, что он написал уже пять месс, исполненных в разных церквах“. Тем не менее граф Гаррах не счел достойным ни одного из восьми претендентов, и предложил на эту должность живших уже на покое придворного театрального капельмейстера Иосифа Вейгля и Михаила Умлауфа. Император после этого назначил Вейгля вторым придворным капельмейстером и увеличил ему одновременно содержание на 200 гульденов. Итак Шуберт вновь увидел себя обманутым в своих ожиданиях. Но он мог себя и утешить: приблизительно за сорок лет до этого Моцарт также претендовал на это место. И Моцарт думал тогда, что „стоит перед вратами своего счастья“, но, как и часто, они были закрыты для гения.

Зависти у Шуберта не было. „Мне бы очень хотелось удержать это место; но так как оно дано такому достойному человеку, как Вейгль, то мне приходится с этим помириться“ говорил он Шпауну. Не было у Шуберта и замашки недооценивать работы других. Однажды друзья удивлялись, что он проигрывает песни Крейцера; Шуберт ответил им: „вы несправедливы, такие песни и я хотел бы сочинить. Большая любовь к искусству оберегала его от переоценки своего творчества и давала ему то справедливое отношение к явлениям меньшего значения; такое отношение свойственно „истинно великим“.

После первого разочарования нового года вскоре последовало и второе. При „Kärtnerhor“-театре освободилось место капельмейстера; его друг Франц Лахнер, работавший в этом театре, предлагал похло-

[1]) А. Гировец (1763—1850) очень плодовитый, но совершенно ныне забытый композитор; об остальных см. выше.

потать о нем. Управляющий Дюпорт требовал для испытания сочинения нескольких цельных оперных сцен; Шуберт выполнил работу, большую часть которой должна была пропеть вновь ангажированная певица Анна Шехнер. Уже на репетициях под рояль она пожелала изменений в главной арии, сокращений и упрощений аккомпанимента, от чего Шуберт однако отказался. На первой репетиции с оркестром оказалось, что голос Шехнер не был достаточным для этой арии. Но Шуберт не соглашался ни на какие изменения. На генеральной репетиции все шло хорошо, за исключением арии, „требовавшей выявления высшей страсти". Сильный голос певицы был покрыт духовыми инструментами. Она упала обессиленной на стул. Наступило глубокое молчание, в то время как Дюпорт разговаривал по секрету то с присутствовавшими капельмейстерами, то с певицей. Шуберт сидел невозмутимо и смотрел безучастно в партитуру, пока наконец Дюпорт не заявил: „Господин Шуберт, мы откладываем представление на несколько дней, и я прошу Вас сделать хотя бы только в арии необходимые изменения и облегчения для госпожи Шехнер". „Я ничего не меняю" возразил Шуберт, захлопнул партитуру и ушел.

В противоположность этому рассказу не всегда точного Шиндлера, флейтист Франц Цирер, игравший в оркестре, сообщает, что Шубертовская ария вследствие больших интервальных скачков была для певицы непосильна, все же остальное—выдумка. К этим двум хроникерам присоединяется в лице Иосифа Хюттенбреннера третий. Он утверждал, что Анна Шехнер была очень довольна „удивительно хорошей арией" и что Шубертовскому приему на должность помешали лишь театральные интриги. Комбинация из этих трех версий будет больше всего соответствовать истине.

Во всяком случае место капельмейстера получил новичок, кажется, Франц Розер. Шуберт утешался в своем провале подходящими словами: „Я для этого не гожусь". Один хороший результат все-таки этот случай принес: Шуберт все более преодолевал страх перед публичным выступлением. В этом году он три раза выступал на концертной эстраде в качестве аккомпаниатора. Первый раз 22 апреля, в концерте его знакомого Леопольда Янса, во второй раз в концерте пианистки Фанни Саломон (29 апреля), где аккомпанировал певцу Тице свои „Normans Sang" (Песнь Нормы) и „Der Einsame" (Одинокий), в последний раз спустя восемь дней в большом зале Университета, где состоялся концерт в пользу нуждающихся вдов и сирот местных членов юридического факультета: в программе стояла Шубертовская песнь „Im Freien" (На воле), которую пел Тице. В этом концерте участвовал также пятнадцатилетний пианист Тальберг [2]), начинавший свою блестящую виртуозную карьеру... Имя Шуберта становилось все более известным; все чаще приходилось ему сталкиваться с той или иной знаменитостью этой эпохи. В начале марта он встретился в одном доме с Гуммелем, „великим хранителем печати старого искусства , который в присутствии комозитора и к его восторгу фантазировал на рояли на тему одной из его песен.

[1]) Л. Янса (1795—1875)—скрипач и композитор для своего инструмента.
[2]) С. Тальберг (1812—1871)—знаменитый пианист, ученик Зехтера и Гуммеля.

К этому же времени относится знакомство Шуберта с Кёхелем (1800—1877), будущим музыкальным писателем и автором известного каталога сочинений Моцарта.

В это время в Вене произошло событие, глубоко затронувшее Шуберта: умер Бетховен. Тяжело больным, композитор вернулся в начале декабря 1826 года из Гнейксендорфа от своего брата в Вену. Антон Шиндлер принес Бетховену в феврале, чтобы немного развлечь его, несколько Шубертовских песен. „Действительно, в Шуберте живет божественная искра" сказал Бетховен с присущей ему лаконичностью. Его желанию познакомиться также с операми и инструментальными сочинениями молодого композитора уже не суждено было осуществиться, так как болезнь быстро развивалась. В конце марта Енгер писал в Грац: „Три дня тому назад Ансельм и я были у него, чтобы высказать свое сочувствие, но нас не допустили, так как он как раз в это время составлял свое духовное завещание". В субботу утром он причащался, а 26-го, в день смерти, Ансельм Хюттенбреннер и Тельчер находились у постели. Тельчер нарисовал усопшего непосредственно после кончины, а Ансельм закрыл ему глаза".

Сообщения братьев Хюттенбреннер о посещении Шубертом умиравшего Бетховена надо принимать с осторожностью. По всему вероятию, Шуберт стоял уже перед мертвым маэстро. Кончина Бетховена глубоко затронула Шуберта. После похорон друзья Шуберта сейчас же собрались вместе. Шуберт поднял первый стакан в честь „того, кого только что похоронили", и второй „за того, кто за ним последует"; он не предчувствовал, что судьба в своем выборе остановилась как раз на нем.

Менее чистая и непосредственная натура, чем Шуберт, затуманилась бы от того фимиама, который воскуривали ему друзья. От него же была далека всякая вообще напыщенность. Конечно, он сознавал до некоторой степени свою художественную значимость. Он проявлял, когда это было уместно, здоровое самолюбие; но художественной гордости и самовосхваления он совершенно не знал и бичевал эти черты в других, когда только мог. Его безудержный порыв к свободе, его тяга к какой-то развязной простоте соединялись вместе с некоторым молодецким добродушием в цельный образ, который непременно разочаровывал всех тех, кто не мог себе представить художника иначе, как ходящим на ходулях и патетически изрекающим премудрости... Шуберт ровно ничего не делал, чтобы понравиться людям или удивить их. Он именно всю свою жизнь был „слишком мало шарлатаном". Он не был гениально небрежен в своей внешности, не развивал ошеломляющего потока красноречия и нескоро посвящал каждого нового знакомого во все свои внутренние помыслы. Под той внешне-простой поверхностью, которую Шуберт показывал всем людям, дрожало и билось безостановочной, болезненно-сладкой жизнью все его внутреннее существо.

После своего первого заболевания Шуберт никогда уже не выздоравливал вполне, хотя по временам его душевные переживания и сглаживались путешествиями и развлечениями. В такие минуты он чувствовал себя снова веселым среди веселящихся. Но туча тоски, бросая темные тени, все чаще обволакивала его душу, и в такие горькие одинокие часы с уст срывалась песня за песней...

В феврале 1827 года Шуберт начал свой второй большой цикл песен „Winterreise“ (Зимняя дорога). Стихотворения Вильгельма Мюллера он нашел в карманной книжке „Urania“, появившейся в 1824 г. Сначала он закончил первую часть с четырнадцатью песнями; вторая же была написана поздней осенью. Только три песни появились в начале года, до „Winterreise“. В январе „Der Vater und Kind“ (Отец и ребенок) Бауэрнфельда и в феврале два Шоберовских текста „Jägers Liebeslied“ (Любовная песнь охотника) и „Schiffers Scheidelied“ (Прощальная песнь моряка). Наряду с этим особенное внимание было обращено на хоровые композиции. В начале 1827 г., захватывая может быть и предыдущие годы, написано по побуждению профессора Неймана большое церковное музыкальное произведение— „Die deutsche Messe“ (Немецкая месса) с добавлением песнопения „Das Gebet des Herrn“ (Молитва господня). (Включение в католический культ песнопений на немецком языке в это время уже в практике встречалось). Эта „Месса“ состоит из восьми частей, написанных преимущественно строфно. В оркестр входят по два гобоя, кларнета, фагота, валторн и труб, три тромбона, литавры и орган с контрабасом „ad libitum“.

Как в предыдущем году, так и теперь, мужская хоровая литература была обогащена несколькими произведениями. В феврале появилась „Schlachtlied“ (Боевая песнь) Клопштока для восьмиголосного хора с аккомпаниментом ф.-п. ad libitum; в апреле написана „Frühlingslied“ (Весенняя песнь) (Поллака) и „Nachtgesang im Walde“ (Ночная песнь в лесу) (Зейдля) для четырех мужских голосов и четырех валторн. Последний хор уже 3-го мая был в первый раз исполнен в зале Музыкального О-ва в концерте валторниста Леви. Популярный женский хор „Ständchen“ (Серенада) написан в августе 1827 г. по просьбе Анны Фрелих ко дню рождения одной из ее учениц; за ним следует песенка „Zögernd leise“ (Потихоньку, осторожно), подкупающая простотой своего оформления. В инструментальной музыке первое полугодие дало только вариации в 4 руки C-dur на тему из оперы Герольда „Мария“ (февраль).

Доктор Енгер уже в 1826 г. хотел захватить с собой Шуберта и художника Иосифа Тельчера в путешествие в Грац, чтобы ввести их в известный в художественных кругах Пахлеровский дом. Карл Пахлер был адвокатом. Его жена Мария, урожденная Кошак, была превосходно образована и являлась, при ее музыкальном даровании, художественным центром дома. Своей игрой на рояле она добилась даже одобрения Бетховена, который при одном деликатном случае осенью 1817 года писал ей в записке: „Я не находил еще никого, кто бы исполнял мои сочинения так хорошо, как Вы, не исключая и больших пианистов,— у них только механика и афектация. Вы истинная хранительница моих духовных детей“. Из посещения Бетховеном этого всегда открытого для всех проезжих и местных почитателей искусства дома ничего больше не вышло. Взамен этого Енгер обещал привезти с собой Шуберта. Он писал Марии Пахлер 12 января 1827 г., что Шуберт был бы очень рад познакомиться с такой горячей почитательницей Бетховена, и поездка была назначена на начало сентября. Шуберт сам поблагодарил в письме за любезное приглашение:

„Хотя мне не ясно, каким образом я мог заслужить то любезное предложение, о котором Ваша милость дали мне знать в присланном письме к Енгеру, и буду ли я в состоянии взамен этого предложить что-либо с моей стороны,— все же я не могу не принять приглашения, благодаря которому я не только, наконец, увижу так много восхваляемый Грац, но сверх того буду иметь честь лично познакомиться с Вашей милостью".

В воскресенье 2 сентября Шуберт и Енгер без Тельчера выехали „со скорой каретой" и поздно вечером 3-го остановились на Herrengasse в Граце. Грацевское Музыкальное О-во, во главе которого стоял Ансельм Хюттенбреннер, не забыло своего почетного члена. Через несколько дней после его приезда газета в Граце сообщила, что 8-го сентября Музыкальное О-во устраивает в местном театре благотворительный концерт в пользу застигнутых наводнением и неимущих вдов и сирот сельских учителей и что на этом концерте будет участвовать „один очень чествуемый композитор из столицы". Концерт состоялся, согласно полученным повесткам, „при двойном освещении восковыми свечами". Из Шубертовских вещей на афише были: „Normans Gesang" (Пение Нормы) из „Fräulein am See" (Девушка у моря) Вальтера Скотта для тенора с фортепиано,— „сочинение и аккомпанимент господина Франца Шуберта, иногороднего почетного члена Штирийского Музыкального Общества", „Хор для двух сопрано и двух альтов" и мужской квартет „Geist der Liebe" (Дух любви). Афиша была снабжена следующим примечанием: „Музыкальное Общество опять жертвует причитающийся ему доход, согласно Устава, благотворительным целям, и это, так же, как и любезное участие композитора, с одухотворенными сочинениями которого знакома и восхищается даже далекая заграница, гарантирует многочисленное посещение великодушной и понимающей искусство публики". Об успехе самого концерта до нас сведений не дошло.

Конечно, в Пахлеровском семейном кругу много музицировали, но бóльшая часть времени была посвящена прогулкам в прекрасные окрестности. Шуберт привез с собой партитуру „Альфонсо и Эстреллы", надеясь в тайне, что может быть в Граце удастся что-нибудь с ней сделать. Ведь театр интересовался новыми произведениями. Шуберт присутствовал с Ансельмом Хюттенбреннером на одном представлении „Крестоносцев" Мейербера [1]), но после первого акта ему уже стало невмоготу. „Послушай, мне не выдержать, пойдем на волю!" сказал он своему, сопровождавшему его другу. Свою собственную оперу он проиграл капельмейстеру Кински (Kinsky) в присутствии Хюттенбреннера и Пахлера. „Кински заметил при этом, что Шуберт возложил слишком тяжелую задачу на оркестр и хоры, и спросил, будет ли он согласен, если некоторые номера, написанные в Cis и Fis dur'e, поручить переписчикам транспонировать на полтона ниже, с чем Шуберт хотя и согласился, но, как мне казалось, не охотно" (Хюттенбреннер). Повидимому Шуберту даны были обещания относительно постановки, так как он оставил партитуру у Пахлера. При

---

[1]) Опера Мейербера (1791—1864)—„Il crociato in Egitto" впервые была поставлена в 1824 г. в Венеции.

репетициях дирижер оркестра театра Эдуард Кизель заявил однажды, что требуемое Шубертом технически невозможно сыграть; таким образом, партитура отправилась на долгий покой в шкаф Пахлера, из которого снова появилась на свет лишь в 1843 году.

В приглашениях вообще не было недостатка. Музицировали у торговца художественными произведениями Кинрейх, „где очень восхищались его песнями“. За отсутствием певца Шуберту самому приходилось их исполнять, в то время, как аккомпанировал ему Енгер. Он отдал Кинрейху для напечатания две песни, „Im Wald“ (В лесу) и „Auf der Bruck“ (На мосту), которые вышли наконец, после разных напоминаний, в следующем году под ор. 90. Кинрейх был ленив, Шуберту приходилось писать ему: „Между прочим, почему не появляются обе песни? Что это значит? Чорт побери!“.

В Граце были написаны две песни: „Heimliches Lieben“ (Тайная любовь) (Луизы-Кленке) и „Eine altschottische Ballade“ (Старошотландская баллада) из Гердеровских „Stimmen der Völker in Liedern“ (Голоса народов в песнях). От этой баллады остались два варианта, второй из которых расширен коротким вступлением и задуман в виде диалога для двух голосов. Особенно нравилась эта вещь Марии Пахлер. Где было так много веселья, там конечно в достаточной мере предавались и танцам. Так именно произошли „Grätzer Walzer“ и „Grätzer Galoppe“, которые Шуберт записал по возвращении в Вену.

Шуберту хотелось еще раз высказать знакомым в Граце свою благодарность из родного города, и он передал через Енгера следующее письмо: „Уже теперь я вижу, что в Граце мне жилось слишком хорошо; я не могу сейчас как следует понять Вены, она конечно немного велика, но зато в ней нет такой сердечности, откровенности, настоящих мыслей, разумных слов и в особенности остроумных поступков. Толком не поймешь, умен ты или глуп, так много и разно болтают здесь, а искреннее веселье достигается редко или никогда. Но может быть я и сам виноват в этом с моей медлительностью. В Граце я скоро постиг безхитростный и прямой способ быть со всеми вместе и рядом, и в эту способность я наверное еще более вник бы при длительном пребывании там. В частности я никогда не забуду милое убежище с его дорогой хозяйкой, бравым Пахлером и маленьким Фаустом [1]), где я после долгого времени провел самые приятные дни моей жизни“.

Мария Пахлер еще в Граце просила Шуберта о четырехручной ф.-п. пьесе для маленького Фауста, которую можно было бы сыграть отцу 4-го ноября в день его именин. Через Енгера она еще раз напомнила ему об этом, и потому к 12 октября он сочинил короткий марш в 4 руки с трио в G-dur. На рукописи Шуберт написал:

„При сем препровождаю Вашей Милости 4-хручную пьесу для маленького Фауста. Боюсь не заслужить его одобрения, так как не считаю себя созданным для подобных композиций. Надеюсь, что Ваша Милость чувствует себя лучше меня, так как меня опять мучают обычные головные боли. Доктору Карлу прошу передать мои

---

[1]) 8-летний сын хозяина, очень удивлявшийся зеленому фраку и белым брюкам Шуберта.

сердечнейшие пожелания ко дню его именин и сообщить, что либретто моей оперы, которое г-н Готданк, это ленивое животное, уже месяцами держит для просмотра, я все еще не могу получить обратно".

Шуберт, надеявшийся выразить свою благодарность Пахлеру „достойным образом", посвятил Марии Пахлер тетрадь с песнями без обозначения опуса и указания издания, в которой содержались „Das Weinen" (Слезы) и „Vor meiner Wiege" (Перед моей колыбелью) Лейтнера, „Heimliches Lieben" (Тайная любовь) и „An Sylvia" (К Сильвии). Обе Лейтнеровские песни он избрал потому, что поэт был лично знаком с г-жей Пахлер. Тетрадь эта появилась уже после смерти Шуберта, в марте 1829 г. у Антона Диабелли под opus'ом 106.

„Мои обычные головные боли опять меня мучают" писал Шуберт. В таком состоянии в начале года сочинялась 1-я часть „Winterreise" (Зимняя дорога). Затем в октябре он к четырнадцати песням прибавил еще двенадцать. Майерхофер рассказывает про этот период его творчества в своих воспоминаниях: „Уже сам выбор „Winterreise" показывает, на сколько серьезнее стал композитор. Он долго и тяжело болел, он перенес удручающие переживания, с жизни была сорвана розовая окраска, для него наступила зима. Ирония поэта, коренящаяся в безутешности, нравилась ему; я был этим болезненно поражен..." И Шпаун дал описание этих дней: „Шуберт был некоторое время мрачно настроен и казался утомленным. На мой вопрос, что с ним, он ответил только: „Ну, вы скоро услышите и поймете". Однажды он сказал мне: „приходи сегодня к Шоберу. Я вам спою несколько ужасных песен. Мне любопытно знать, что вы о них скажете. Они меня сильнее утомили, чем какие-либо другие песни". И он спел нам трогательным голосом всю „Winterreise" до конца. Мы были совершенно озадачены мрачным настроением этих песен, и Шобер сказал, что ему понравилась только одна песнь „Der Lindenbaum (Липа). Шуберт на это возразил только:—Мне эти песни нравятся более всех, и вам они тоже еще понравятся.—И он был прав, мы скоро поддались впечатлению этих грустных песен, мастерски исполняемых Фоглем. Они были его настоящей лебединой песнью... По окончании Winterreise Шуберт был утомлен, но его состояние не внушало опасений. Многие думали, а может быть и сейчас еще думают, что Шуберт был тупым человеком, которого ничего не трогало; но те, кто знал его ближе, знали также, как изнуряло его творчество и в каких муках он создавал свои композиции. Кто хоть раз видел его утром занятым сочинением, разгоряченного, с блестящими глазами, даже с другой манерой речи... никогда не забудет впечатления. В послеобеденное время он конечно опять был другим... Я нахожу бесспорным, что волнение, при котором он писал свои лучшие песни, и в особенности свою „Winterreise", было причиной его ранней смерти"...

Из остальной лирики 1827 г. надо указать две песни В. Скотта—„Lieder der Anna Lyle" (Песни Анны Лиль), „Gesang der Norma" (Песнь Нормы) и „Das Lied im Grünen" (Песнь в зелени) (Фр. Рейля). После поездки в Грац, в октябре, появился романс В. Мюллера „Der Hirt auf dem Felsen" (Пастух на скале), с сопровождением кларнета и ф.-п., и пять песен на слова поэта Лейтнера: „Das Weinen" (Слезы),

„Vor meinen Wiege“ (Перед моей колыбелью), „Der Wallensteiner Landsknecht“ (Ландскнехт Валенштейна) (ноябрь), „Der Kreuzzug“ (Крестовый поход) и „Das Fischers Liebesglück“. В дополнение к песням можно назвать еще две народные композиции, сочиненные случайно: юмористический терцет для сопрано, тенора и баса с аккомпаниментом рояля—„Der Hochzeitsbraten“ (Свадебный пирог) (Шобера) от ноября и итальянскую „кантату“ по случаю выздоровления Ирены Кизеветтер для мужских и женских голосов с аккомпаниментом рояля в 4 руки. В доме Кизеветтера Шуберт познакомился с оперным певцом Лаблаш, для которого написал три итальянских песни на текст Метастазио.

После „Winterreise“ преобладали инструментальные композиции. Кажется, что Шуберт своим циклом песен как бы отделался от сердечных скорбей, так как непосредственно за ними 6 ноября появилось Es-dur'ное трио для рояля, скрипки и виолончели ор. 100, про которое Шуман говорил, что оно более действенно, мужественно, драматично, а B-dur'ное трио более скорбно, женственно и лирично. К тому же времени можно отнести „Notturno“ без даты, для рояля, скрипки и виолончели, и фантазию для скрипки и фортепиано ор. 159. Последнюю Шуберт написал для скрипача Иосифа Славика, который исполнил ее на своем первом концерте 20 января 1828 г. „Sammler“ писал, что она очень растянута для того времени, которое венцы обычно посвящают духовным удовольствиям. Зала все пустела, и даже рецензент не дождался конца пьесы. Но Славик сыграл ее еще раз через две недели в Опере. Рецензент, дававший отчет в Лейпцигскую музыкальную газету, нашел, что Шуберт с этой вещью совсем „запутался“.

Из более мелких произведений для рояля собраны в ор. 142 и помечены „декабрем 1827“ „Moments musicaux“ и „Impromptus“

В 1822 году Шуберт познакомился с поэтом Рохлицем. Когда после этого в мае 1827 г. у Хаслингера появились три его песни на текст Рохлица, издатель посвятил их Лейпцигскому поэту. Рохлиц поручил издателю поблагодарить Шуберта и одновременно порекомендовать ему для композиции поэму „Der erste Ton“ (Первый звук). Так как композитор не отклонил это предложение, то Рохлиц 7 ноября обратился к нему непосредственно и одновременно набросал основную схему к музыкальному отображению, требовавшему увертюры, мелодраматических мест и „возможно пышного и блестящего хора“. За это он обещал „возможно совершенную постановку в Лейпциге“. Ответ Шуберта гласил: „Я был очень польщен Вашим уважаемым письмом, вводившим меня в более близкие отношения с выдающимся человеком.

Предложение относительно поэмы „Der erste Ton“ (Первый звук) я основательно продумал и вполне уверен, что указанная Вами разработка будет иметь хорошие результаты. Но ввиду того, что таким образом оно сделается скорее мелодрамой, чем ораторией или кантатой, а таковые (может быть не без основания) уже более не нравятся, мне было бы несравненно приятнее получить поэму для обработки в ораторию, и не только из-за того, что декламаторы вроде

[1]) Рано умерший Славик (1806—1833) подавал большие надежды, как виртуоз.

Аншютца не всегда имеются, но и в виду того, что у меня пламенное желание создать чисто музыкальное произведение без всякой примеси за исключением высокой идеи самого стихотворения, непременно требующего быть переложенным на музыку. Что я считаю Вас поэтом такого стихотворения и положил бы все свои силы и старания написать композицию, достойную такого стихотворения, это говорить мне пожалуй излишне.

Но так как, все-таки, „Der erste Ton" прекрасное стихотворение,—я согласился бы попробовать переложить его на музыку, если Вам это желательно; но я начал бы музыку (то есть пение), если Вы с этим согласитесь, только со слов „da vernahm".

Таким образом Шуберт не был восхищен поэмой. Рохлиц это заметил и не отвечал более на его предложение. Так „Der erste Ton" (Первый звук) и не дошел до музыкального оформления. С другим поэтом, бароном фон Цедлиц (Zedlitz), случилось то же самое. Он передал Шуберту для композиции свою „Nächtliche Heerschau" (Ночной смотр), но композитор через некоторое время возвратил ее обратно, так как ему не нравился текст. Время для заказов такого рода работ миновало.

В 1827 году Шуберт продал венским издателям двадцать одно произведение. Если бы они достаточно оплачивались, то о стесненном положении автора нельзя было бы говорить. Но издатели платили ему скудно. Если можно верить Францу Лахнеру, то Шуберт получил от Тобиаса Хаслингера за шесть первых нумеров „Winterreise" наличными шесть гульденов. По этому можно судить об остальных гонорарах. Антон Диабелли купил 9 вещей: ор. 41 „Der Einsame" (Одинокий) Лаппе,. ор. 44 „An die untergehende Sonne" (К заходящему солнцу) Козегартена, ор. 62 четыре песни Миньоны из Вильгельма Мейстера, ор. 68 „Wachselschlag" (Песнь перепелки) Заутера, ор. 71 „Drang in die Ferne" (Стремление вдаль) Лейтнера, ор. 72 „Auf dem Wasser zu singen" (Для пения на воде) гр. Штольберг, ор. 73 „Die Rose" (Роза) Шлегеля, ор. 74 терцет „Die Advokaten" (Адвокаты) и ор. 75 четыре полонеза для ф.-п. в четыре руки. Артария и К° приобрел ор. 70 „Rondo brillante" для рояля и скрипки. Тобиас Хаслингер тоже вошел в круг Шубертовских издателей и уплатил гонорар за восемь вещей. У него вышли: ор. 77 „Valses nobles" для ф.-п., ор. 78 четвертая соната для рояля, посвященная Иосифу фон Шпауну, ор. 79 две песни Пиркера „Das Heimweh" (Тоска по родине) и „Die Allmacht" (Всемогущество), ор. 80 три песни Зейдля „Der Wanderer an den Mond" (Странник к луне), „Das Zügenglocklein" (Почтовый колокольчик) и „Im Freien" (На воле), ор. 81 три стихотворения Рохлица „Alinde" (Алинда), „An die Laute" (К лютне), „Zur guten Nacht" (Хорошей ночью), посвященные поэту, ор. 82 вариации для фортепиано в 4 руки на одну из тем оперы Герольда „Мария", ор. 83 три песни для баса с итальянским и немецким текстом, посвященные Лаблашу, и ор. 87 два „Impromptus" для фортепиано. Тадеус Вейгль взял ор. 84 „Andantino varié" и „Rondo blillants" для рояля в 4 руки, и ор. 88—„Abendlied für die Entfernte" (Вечерняя песнь к ушедшей) Шлегеля, „Thekla (Тэкла) Шиллера, „Um Mitternacht" (В полночь) Эрнста Шульце и „An die Musik" (К музыке) Шобера. Пеннауер заключает эту цепь опусом 84 (вернее ор. 85)—

„Der Unglückliche“ (Несчастный) Пиклера и две песни Шиллера „Die Hoffnung“ (Надежда) и „Der Jüngling am Bache“ (Юноша у ручья). Бауэрнфельд описывает то тяжелое материальное положение Шуберта, которое образовалось, благодаря ничтожной издательской оплате: „Друзья и товарищи, в кругу которых Шуберт вращался, редко были в таком положении, чтобы существенно помочь ему; втереться в высшие круги и искать себе там покровителей,—для этого у него не хватало ни охоты, ни умения. Поэтому не удивительно, что он не получал должностей и что ни одна из его опер не была поставлена на сцене. Так всю жизнь он оставался в более чем посредственном положении, и издатели, достаточно его использовавшие, были и оставались, как и прежде, его единственным местом убежища и помощи. Временами он чувствовал себя совершенно разочарованным и безнадежно погруженным в мрачные виды на будущее“.

Бауэрнфельду мы обязаны также описанием уморительной и в то же время очень серьезной сцены, происшедшей в кафе Богнера, когда Шуберт резко объяснил нескольким оркестровым музыкантам из „Kärtnerthor“-театра,просившим его об одном соло для их концерта, истинное положение вещей в области искусства. Когда один из музыкантов, озадаченный его первоначальным отказом, сердито спросил: „И отчего же нет, господин Шуберт? Я думаю, мы такие же художники, как и Вы; в Вене лучших не знают“! Шуберт встал из-за своего стакана пунша и закричал на ошеломленных: „Художники! художники? Вы просто музыканты! И больше ничего! Один кусает медный мундштук деревянной дудки, другой надувает свои щеки на валторне! Вы это называете искусством? Это—ремесло, это сноровка, которая хорошо оплачивается, и больше ничего! Вы, художники! Разве вы не знаете, что сказал великий Лессинг? Как это возможно, чтобы всю свою жизнь больше ничего не делать, только дуть в деревяшку с дырками! Он это сказал или нечто похожее! Вы хотите считаться художниками? Все вы вместе дудильщики и скрипуны! Я настоящий художник, я! Я — Шуберт, Франц Шуберт, которого весь мир знает и так называет! Я, сотворивший великое и прекрасное, то, что вы совсем не понимаете, и который сотворит еще более красивое, самое красивое! Кантаты и квартеты, оперы и симфонии. Так как я не просто композитор лендлеров, как значится в глупых газетах и как болтают глупые люди—я Шуберт! Франц Шуберт! Чтоб вы знали! И если произносят слово „искусство“, то речь идет обо мне, а не о вас,—червях и насекомых, требующих сольных номеров, которых я для вас никогда не напишу—я отлично знаю, почему! Вы пресмыкающиеся и гложущие черви, которых должна бы растоптать моя нога, нога человека, который ближе к звездам, к звездам говорю я, в то время, как вы, жалкие выдувающие черви, копошитесь в прахе и в прахе же разлагаетесь и гниете“!

При этом рассказе—если он не выдуман—не поймешь, кто слишком глубоко заглянул в стакан с пуншем, Шуберт или хроникер...

В этом году Общество любителей музыки избрало Шуберта в июне заместителем в правление О-ва; это было знаком того, что

его еще не совсем забыли. За это избрание Шуберт благодарил в письме от 17 июня:

„Так как руководящий Комитет о-ва любителей музыки Австрийского государства нашел меня достойным избрания в члены правления, то настоящим заявляю, что считаю себя очень польщенным избранием и с большим удовольствием буду выполнять свои обязанности“.

ГЛАВА X.

1828.

От кризиса, угрожавшего во время сочинения „Winterreise“, Шуберт совершенно оправился. Мощный подъем его творчества дал такую массу произведений, которая, даже для Шубертовского масштаба, является непонятной. Но во всех творениях этого времени чувствуется предвидение близости конца, какая-то священная серьезность, глубокая меланхолия, странно умиротворяющая внешнюю веселость, заглушающая и просветляющая ее „...А Вы знаете веселую музыку?—Я такой не знаю“, сказал раз Шуберт кому-то, кто нашел какую-то музыку слишком грустной. И действительно, просматривая все Шубертовские сочинения, мы находим „веселую“ музыку лишь в моментах его полного самозабвения; но и там, в самых веселых местах заметна как бы легкая тень. Самым дорогим, самым настоящим Шуберт является для нас именно, как создатель тех мелодий, где скрыты его затаенные вздохи и слезы, часто чуть уловимые, но несомненно всегда присутствующие. „...Во время сочинения Шуберт казался мне каким-то лунатиком. Глаза у него выкатывались вперед, как стекла“.—Так говорит Иосиф Хюттенбреннер. Если мы поверим этим словам и захотим рассматривать творчество Шуберта под таким углом зрения, то все же не должны недооценивать той художественной „работы“, той тяжелой борьбы за оформление, которых не избегнуть никому, стремящемуся к совершенствованию.

Но, находясь во власти художественного вдохновения, в лихорадке творения, Шуберт видимо не сознавал, как печально его внешнее положение. После продажи Артариа и К-о песен Вальтера Скотта, после почетного дара от Музыкального Общества, Шуберт никаких существенных, достойных упоминания доходов больше не имел. Не хватало часто не только денег, но зимой и дров. Обед тоже кое-когда приходилось пропускать. Однажды после обеда Бауэрнфельд с Шубертом сидели в кафе Богнера, где они были постоянными посетителями. Они пили свой кофе „в долг“, ели по восьми булок и удивлялись своему хорошему аппетиту в послеобеденное время. Наконец, Шуберт заявил: „Это от того, что я собственно еще совсем не ел“. Бауэрнфельд мог сказать о себе то же самое. В большинстве случаев он записывал о своем положении в дневник. „Яблоки и кренделя к ужину. Счастье, что еще никто не может заглянуть в душу и в пустой кошелек“ записано раз в феврале 1827 года. Иногда мать Шуберта давала своему „Францлю“ не-

много деньжат. Она получала от мужа на мелкие расходы выручку от тетрадей, которые он продавал в школе, и прятала деньги в платяном шкафу в чулке. Когда тридцатилетний сын приходил в воскресенье в гости, он выманивал у нее ключ: „Ну, мамаша, дайте-ка немножко посмотреть, не найдется ли в Вашем чулке пары монет, корые бы вы подарили мне, чтобы я сегодня мог хорошенько пообедать“. И в большинстве случаев его розыски увенчивались успехом. С одеждой дело тоже обстояло часто плохо. Раз утром Швиндт зашел к товарищу, чтобы пойти с ним прогуляться. Напрасно Шуберт искал пары непорванных носков; все были более или менее с изъяном. „Швиндт, теперь мне действительно кажется, что цельных больше вообще не вяжут“ сказал он с самым серьезным лицом. Но такие мелочи скоро забывались. Стояли прекрасные теплые летние ночи, когда трудно было находить дорогу домой. До самого утра три неразлучных друга бродили повсюду. Бауэрнфельд рассказывает: „Мы провожали друг друга домой. Но так как мы не были в состоянии разлучиться, то не редко ночевали вместе то у одного, то у другого. С удобствами мы при этом мало считались. Друг Мориц иногда ложился при этом просто на голом полу, покрывшись кожаным покрывалом. В вопросах собственности преобладал взгляд об общности имущества; шляпы, обувь, галстухи, даже платье и все подобное, что только случайно оказывалось впору, становилось общим достоянием... Иногда случалось, что у двух не было денег, а у третьего и подавно! Естественно что Шуберт между нами тремя играл роль креза и кое-когда купался в деньгах, если например, он продавал пару песен или даже целый сборник, как песни из Вальтер Скотта, за которые Артариа уплатил ему наличными 500 гульденов... Первое время жилось весело, угощались и даже жертвовали на все стороны, но затем опять наступала голодуха. Короче говоря, прилив и отлив чередовались“.

Несмотря на то, что Шуберт сам жил в недостатке, он не забывал заботиться о других, когда только это было в его силах. На это указывает письмо от начала 1828 года к „помещику Ансельму Хюттенбреннеру в Граце“:

„Дорогой мой старик Хюттенбреннер! Ты удивишься, что я Тебе вдруг пишу? Я—тоже Но если уж я пишу, то значит я в этом заинтересован. Слушай: у вас в Граце освободилось место учителя рисования и объявлен конкурс. Моему брату Карлу, которого может быть Ты тоже знаешь, хотелось бы получить это место. Он очень искусен и как живописец ландшафтов и как рисовальщик. Если Ты в этом деле сможешь что-либо сделать для него, то Ты меня этим обяжешь. Ты влиятельный человек в Граце, может быть знаешь кого-нибудь, кто имеет голос. Мой брат женат, имеет семью и потому ему очень желательно добиться прочного места. Надеюсь, что Тебе живется очень хорошо, так же, как и твоей милой семье и твоим братьям. Кланяйся всем сердечно... Не сотворил ли Ты что-либо новое? Между прочим, почему же не появляются у Грейнера [Кинрейх], или как его зовут, обе песни? Что это значит? Чорт побери!!! Повторяю мою вышеизложенную просьбу; помни, что все, сделанное тобой для моего брата, сделано для меня“.

Вопреки просьбы Шуберта и несмотся на то, что Енгер горячо хлопотал об этом перед влиятельным д-ром Пахлером, Карл Шуберт этого места не получил...

Шуберту становилось все яснее, что из его хозяйственных нужд его может выручить только какое-нибудь радикальное средство. В ящике у него находилось достаточно ценных, еще нетронутых сокровищ. Надо было овладеть публикой, чтобы сделать издателей более податливыми. Этого можно было достигнуть только путем собственного концерта. Он уже в 1823 году заявил, что хочет по образцу Бетховена устроить в следующем году свой концерт. Но „следующий" год прошел и уже настал 1828-й. Друзьям Шуберта пришлось еще порядочно уговаривать его, пока он не решился на это окончательно. Бауэрнфельд, Spiritus rector, рассказывал следующее: „На одной прогулке я весело рассказывал другу о моих надеждах и планах.—„Ты идешь вперед"! сказал Шуберт, углубившись в себя, „и я вижу тебя уже надворным советником и знаменитым писателем комедий! Но я... Что будет со мной, бедным музыкантом? Мне пожалуй придется на старость, как Гётевскому арфисту, ходить из двери в дверь и просить подаянья на хлеб!.."— Я удивленно посмотрел на писсимистичного друга:—„Ты хотя и гений, ответил я ему в тоне более веселом, чем было у меня на душе, но и дурак! Ты сомневаешься в себе! В уме ли ты? Кто имеет твое дарование, кто в таком положении, тот уже имеет главное. Все остальное найдется. Что будет с нами, я не знаю, но ты являешься тем, что ты есть, и если друг Мориц когда-либо будет постепенно к тебе приближаться, то это меня порадует... Недавно он опять отказал Тебе в месте капельмейстера, предпочел Тебе диллетанта, я это знаю; но что из этого следует? Говоря по существу, ты для этого совершенно не годишься и слишком хорош для такой службы и такой музыкальной чепухи. Хочешь мой совет? Твое имя известно каждому, и любая из твоих песен является событием; Ты создал прекраснейшие струнные квартеты и трио, не считая симфоний. Твои друзья ими восхищены, но пока ни один издатель не решается их купить и публика не имеет понятия о прелести и красоте, которая заключена в этих произведениях. Так соберись же с духом, побори свою лень и дай следующей зимой концерт, конечно только из собственных сочинений. Фогль охотно посодействует Тебе, Боклет, Бем и Линке сочтут за честь послужить своим искусством такому художнику, как ты. Желающие посетить Твой концерт будут добиваться входных билетов, и если Ты и не разом сделаешься Крезом, то все же один вечер будет достаточен, чтобы окупить Тебя на целый год. Такой вечер можно повторять ежегодно, и, если твои новинки обратят на себя внимание, в чем я не сомневаюсь, то ты сможешь довести твоих Диабелли, Артариа и Хаслингеров с их мизерной оплатой до неизмеримого. Итак—концерт! Послушай моего совета; решено—концерт"! Доказательства друга были для Шуберта вполне ясны. „Если б мне только не надо было просить их" было единственным возражением. Но и это затруднение было скоро преодолено, и в начале 1828 г. начались серьезные приготовления к этому. Концерт должен был состояться 21 марта в зале Австрийского музыкального О-ва „Zum roten Igel" (Красный еж) в 7 часов вечера. Но его при-

шлось отложить еще на несколько дней; итак, случайно это примечательное событие, единственный концерт Шуберта, пришелся на 26 марта, день первой годовщины смерти Бетховена. Афиша была составлена со всей обстоятельностью того времени.

„Приглашение на частный концерт, который будет иметь честь дать Франц Шуберт 26 марта в 7 часов вечера в помещении Австрийского Музыкального Общества „Unter den Tuchlauben“ № 558.

Исполняемые композиции:

1) Первая часть нового струнного квартета, исполнят гг. Бем, Хольц, Вейс и Линке.

2) a. „Der Kreuzzug“ Лейтнера
b. „Die Sterne“ того же
c. „Der Wanderer an den Mond“ Зейдля
d. Фрагмент из „Aeschylus“
} песни с аккомп. рояля исп. г-н Фогль, Императорск.-Королевский заслуженн. придворный оперный певец.

3) „Ständchen“ Грилльпарцера для сопрано и хора исп. г-жа Жозефина Фрелих и ученицы Консерватории.

4) Новое трио для рояля, скрипки и виолончели исполн. гг. Боклет, Бем и Линке.

5) „Auf dem Strome“ Рельштаба. Пение с аккомп. ф.-п. и валторны исп. г-н Тице и Леви младший.

6) „Die Allmacht“ Владислава Пиркера для голоса с акк. рояля, исп. г-н Фогль.

7) „Schlachtgesang“ Клопштока для мужских голосов.

Все музыкальные произведения — композиции устроителя концерта. Входные билеты по 3 флор. можно получить в музыкальных магазинах г-д Хаслингера, Диабелли и Лейдесдорф“.

Шуберт не объявил о своем концерте, как было принято, в Венской Газете, но воспользовался только обычными афишами. Зал был переполнен, успех блестящий, все ожидания оправдались, и Шуберт в самом счастливом настроении уже мечтал о скором повторении концерта. Бауэрнфельд записал в своем дневнике: „Колоссальный успех, хорошая выручка“, и дальше: „Зал был набит каждая отдельная пьеса покрывалась аплодисментами, композитора вызывали бессчетное количество раз. Концерт дал чистого дохода почти до 800 гульденов, что тогда считалось большой суммой. Но главное было в том, что Шуберт нашел свою публику и был полон бодрого настроения“. Критика замалчивала Шубертовский концерт. Это самое удобное и по сейчас еще самое действительное средство повредить художникам, стоящим вне людного течения. Только Венский корреспондент Берлинской Музыкальной Газеты изрек такое замечание: „Многочисленные собравшиеся друзья и покровители озаботились о шумном успехе“. Про самые сочинения он ничего не упомянул.

Хороший успех концерта был не единственным светлым лучем, упавшим на этот год. Казалось, что счастье хотело излить на удивленного художника целый рог изобилия. Три немецких издателя явились без приглашения. Сначала Пробст из Лейпцига, которому два года перед тем Шуберт казался слишком дорогим. В 1827 году он посетил Вену и „имел удовольствие лично познакомиться“ с композитором и заручиться от него обещанием на новые произведения для его издательства. Пробст конечно узнал, что венские издатели

при смехотворных гонорарах делали хорошие дела с композициями Шуберта. И 9-го февраля 1828 года он писал, что сожалеет, что вследствие расхождения во взглядах [на денежные дела] „ценное сближение“ Шуберта для печатания своих вещей в его издательстве осталось безрезультатным. Он хвалил четыре вещи, в которых мысли проявлялись „все яснее, задушевнее“ и требовал „чего-нибудь удачного“—песен, романсов или пьес в 4 руки, „которые были бы не слишком трудны“. Пусть Шуберт „применит к нему дешевую расценку“ и о назначенных для него вещах не говорит сначала венским издателям, чтобы „такие деловые вещи остались между ними“. Он уверен, что „удастся широко распространить имя композитора по всей остальной Германии и Северу, о чем он при подобном даровании охотно позаботится“. Шуберт ответил ему 10 апреля и через четыре недели отправил в Лейпциг трио ор. 100. Пробст взял его „на слово Шуберта“, не просматривая, и 15 апреля заплатил за него 21 гульден, из которых Шуберт должен был также покрыть расходы по переписке. „Оно может быть готово приблизительно через шесть недель; мое мнение о нем я буду иметь честь сообщить Вам впоследствии“. Он пожелал получить еще мелкие сочинения, так как „трио обычно является лишь пьесой для прославления и редко дает что-нибудь нажить“. Но печатание затянулось. 1-го августа Шуберту пришлось напоминать:

„Трио носит ор. 100. Прошу, чтоб издание было безошибочно и ожидаю такового с нетерпением. Эта вещь никому не посвящается за исключением тех, кому она нравится. Это самое выгодное посвящение“.

Только в октябре Пробст сообщил ему, что готовое трио находится по дороге в Вену. Таким образом, наконец, одно сочинение Шуберта появилось в Германии, и именно такое, какое во всех отношениях было действительно „вещью для славы“.

Вторым издателем, явившимся 8 февраля, был Бернгард Шотт из Майнца. Он бы уже раньше поговорил с Шубертом, если бы не был задержан в этом „очень сильными сочинениями покойного Бетховена“. „Вы нам известны уже несколько лет Вашими превосходно разработанными музыкальными произведениями“ заискивал он. Шуберт отвечал 21 февраля:

„Считаю себя очень польщенным Вашим письмом от 8-го февраля и с удовольствием вступлю в более тесную связь с такой солидной музыкальной фирмой, вполне способной наиболее распространить мои сочинения за границей. В готовности я имею следующие композиции: а) Трио для рояля, скрипки и виолончели, исполнявшиеся здесь с большим успехом; b) два струнных квартета (g-dur и d-moll); с) четыре Impromptus для рояля соло, которые можно выпустить по одиночке или все четыре вместе; d) фантазию для рояля в 4 руки, посвященную графине Каролине Эстергази: е) для одного голоса с сопровождением ф.-п. стихотворения Шиллера, Гёте, Клопштока и др. и Зейдля, Шобера, Лейтнера, Шульце и других; g) четырехголосные хоры для мужских голосов, так же, как и для женских, с аккомпаниментом рояля; два из них с партиями-соло, стихотворения Грилльпарцера и Зейдля; h) пятиголосный хор для мужских голосов на текст Шобера; i) „Schlachtgesang“ Клопштока,

двойной хор для мужских голосов; k) комический терцет „Der Hochzeitsbraten“ Шобера для сопрано, тенора и баса, исполненный с успехом.—Вот список моих готовых композиций, не включая 3-х опер, одной мессы и одной симфонии. Это последнее я указываю только для того, чтобы ознакомить Вас с моим стремлением к высшему в искусстве. Если Вы что-либо из вышеуказанного списка пожелаете для Вашего издательства, то я Вам это с удовольствием предоставлю за скромное вознаграждение“.

Невольно озадачивает упоминание о трех операх, одной мессе и одной симфонии. Во всяком случае Шуберт не хотел разом испугать издателя истиной—15 опер и фрагментов, 5 месс и 7 симфоний. Издательство решилось сначала на восемь сочинений, трио для ф.-п., четыре Impromptus, мужские хоры и юмористический терцет. Как Шотт уведомлял 29 февраля, эти сочинения должны были печататься „постепенно и как можно скорее“. Конечно, не было забыто и напоминание о „возможно низкой оплате“ и замечание, что оплата каждой вещи последует лишь по напечатании. На это Шуберт ответил 10-го апреля:

„Устройство и проведение моего концерта, в котором все музыкальные номера были моей композиции, задерживало меня очень долго с ответом на Ваше письмо. В это время я дал снять копии с требуемого трио (которое имело выдающийся успех на моем концерте при переполненном зале и вызвало требования повторения), Impromptus и пятиголосного мужского хора, и если Вам вышеупомянутое трио подходит за 100 флорин и две остальные вещи по 60 флор., то я мог бы Вам выслать таковые сейчас же. Я только просил бы об их скорейшем выпуске“. Но цены оказались для издателя слишком высокими. Поэтому Шотт „пока“ просил только Impromptus и пятиголосный мужской хор за 60 гульденов. Это вероятно не без основания рассердило Шуберта; но он все-таки 23 мая отправил издателю требуемое:

„При сем посылаю Вам обе желаемые Вами композиции, каждая по цене в 60 флоринов. Прошу Вас о возможно скором их выпуске и желаю Вам с ними хороших дел, на каковые я могу вполне надеяться, так как обе композиции были приняты здесь чрезвычайно сочувственно.

Когда после этого Шотт ничего не ответил, Шуберт запросил его 2-го октября, желая узнать о судьбе своих композиций:

„Так как я не получаю от Вас уже долго писем, а мне очень бы желалось знать, получили ли Вы пересланные мною композиции, именно 4 Impromptus и пятиголосный мужской хор, которые я Вам отправил через Хаслингера,—то прошу о любезном извещении. Я особенно желаю также, чтобы эти композиции появились в свет возможно скорее. Opus Impromptus 101, квинтета 102“.

30 октября наступил печальный конец: Шотт отправил Impromtus обратно: „Для мелких произведений они слишком тяжелы и потому не найдут во Франции спроса“. Но он и утешал: „Невозможность использовать их для Франции нам очень досадна“, но, если у композитора случайно имеется „кое-что менее тяжелое, но все же блестящее и в более легкой тональности, то пусть он присылает“. Пока Шотт оставлял только мужской квинтет. Но назначенная за

„эту маленькую вещь“ цена казалась ему слишком высокой, так как „для клавира здесь было только шесть печатных страниц“. Он предлагал Шуберту 30 гульденов и тут же приложил денежный перевод. Шуберт лежал уже на смертном одре и не мог воспользоваться великодушием Шотта.

800 гульденов выручки с концерта хватило лишь на короткое время. Оплатились кое-какие имевшиеся долги. Нужно было также удовлетворить одно особо горячее желание Шуберта, в котором нельзя отказать музыканту: он купил рояль у придворного фортепианного мастера Конрада Графа.

Через три дня после концерта Шуберта в большом „Redouten“—зале давал свой первый концерт „Кавалер Николай Паганини, профессор музыкального искусства“; за ним все увеличивавшимся успехом шли еще девять последующих. После восьмого он уже заработал свыше 20.000 гульденов. Только один концерт пришлось отложить, так как в зоологическом саду Шенбруна впервые показывался жираф, что подняло на ноги всю Вену: жираф превозмог у венцев даже Паганини. Конечно, и Шуберту с друзьями надо было послушать дьявольского скрипача. Об этом рассказывает Бауэрнфельд: „Большому приливу денег в кассу Шуберта я обязан тем, что слышал Паганини. Пять гульденов, которых требовал этот концертный бандит, были для меня недостижимы; что Шуберту надо было его послушать, понятно само сабой; но он ни в коем случае не хотел слушать его еще раз без меня; он серьезно рассердился, когда я отказывался принять от него входной билет. „Глупости“, воскликнул он, „я его уже один раз слышал и злился, что Тебя не было со мной! Говорю Тебе, такой ловкач вновь не появится! И денег у меня сейчас достаточно; значит, пойдем!“. С этим он потащил меня. Мы слушали этого божественного скрипача и были одинаково восхищены, как его чудесным Adagio, так и в высшей степени удивительными остальными чертовскими способностями; не в малой степени юмористически настроили нас также невыразимые расшаркивания демонической фигуры, похожей на худую, черную куклу, подергиваемую проволочными нитками“...

Творчество Шуберта в последний год его жизни шло исключительно интенсивно. Подобно тому, как раньше он в удивительно короткий срок создал свою замечательную фантазию „Wanderer“, так теперь он написал два мощных C-dur‘ных произведения—струнный квинтет и последнюю большую симфонию. Струнный квинтет для двух скрипок, альта и двух виолончелей ор. 163 заключает собой ряд квартетов не только по времени, но и по содержанию. Своеобразна судьба его: лишь через двадцать два года после своего появления он был открыт и преподнесен современникам.

В бесспорной связи с ним находится и большая симфония C-dur. Она была сочинена в марте. Шуберт писал ее прямо в партитуру и только местами делал краткие фортепианные эскизы. По окончании симфонии главная тема первой части показалась ему немного вялой. Он изменил четвертую и восьмую ноты, а затем принялся за исправление всей части. „Я более ничего не желаю слышать про песни, я теперь окончательно принялся за оперы и симфонии“ сказал он гордо своим друзьям, когда передавал свое громадное произведение для

исполнения Обществу любителей музыки. Но C-dur'ную симфонию отклонили, как слишком трудную и громоздкую. Через десять лет Шуман нашел партитуру у Фердинанда Шуберта, написал по этому поводу горячую статью в „Neue Zeitschrift für Musik"[1]), и 22марта 1839 г. состоялось ее первое исполнение под управлением Мендельсона в Лейпцигском Gewandhaus'e. C-dur'ной симфонии часто делали упрек за ее „божественные" длинноты, растянутость, расплывчатость; но надо себе ясно представить ту цепь развития, в котором это колоссальное творение было последним звеном. C-dur'ная симфония не что иное, как конечный результат, которого Шуберт достиг всей своей предыдущей работой. Такая форма стала ему необходимой, чтобы высказаться полностью и безо всяких стеснений. В этих звуках он выявил сумму своих художественных жизненных переживаний, подвел баланс всему своему творчеству.

Вместе со струнным квинтетом и C-dur'ной симфонией в июне появилось еще третье большое произведение, месса в Es-dur для четырех голосов, хора и оркестра, отделенная шестью годами от своей предшественницы, As-dur'ной мессы 1822 года. Помимо нее в 1828 г. появились еще два духовных сочинения—Tantum ergo для смешанного хора и оркестра, и офферторий для тенора, смешанного хора и оркестра (октябрь). Гимн А. Шмиделя для восьми мужских голосов (соло и хоры) с аккомпаниментом духовых инструментов тоже надо отнесть к области духовной музыки. Его первая редакция для четырехголосного хора a capella падает на март. В мае Шуберт взялся за окончательную разработку голосов, а в октябре он присоединил и инструментальное сопровождение.

Для освящения нового колокола церкви св. Троицы в предместьи Alservorstadt Шуберт сочинил в августе, вероятно по просьбе регента Михаила Лейтермейера, друга своего детства, кантату „Glaube, Hoffnung und Liebe", текст для которой написал Фридрих Рейль. Случайной композицией надо считать также 92-й еврейский псалом для хора a capella. К более значительным хоровым вещам можно причислить и созданную в марте „Mirjams Siegesgesang" (Победная песнь Мириам) (Грилльпарцера) для сопрано-соло и хора с аккомпаниментом фортепиано.

Чтобы заставить больше говорить о Шуберте в широких общественных кругах и главным образом в печати, некоторые из его почитателей вскоре после его концерта задумали устроить ему открытое чествование. Они передали Иоганну Шик, собственнику „Венского журнала искусства, литературы, театра и моды", в котором уже часто появлялись в виде музыкальных приложений песни Шуберта, статью, восхваляющую гений Шуберта. Но Шик не согласился опубликовать ее. Он переслал статью своему „дражайшему другу Шуберту", создателю „прекрасных, достойных славы композиций". Для журнала же она видимо была не подходящей. Таким образом Шуберт мог по крайней мере хоть наедине прочесть и узнать, каким великим художником он являлся. Может быть робкому мастеру вообще было более подходящее оставаться в стороне. Ведь и в салонах знати он не выдвигался. Однажды в домашнем концерте кня-

[1]) Этот муз. журнал был основан Шуманом в 1834 г.

гини Каролины фон Кински Шуберт аккомпанировал Шенштейну. После исполнения нескольких Шубертовских песен певца наградили бурными аплодисментами. Никто из присутствующих и не подумал о композиторе. „Но когда никто не догадался удостоить сидящего за роялем композитора хотя бы взором или одним словом, то княгиня Кински попробовала исправить это упущение и высказала Шуберту горячую похвалу, прося его не обращать внимания на то, что слушатели, совсем увлеченные певцом, аплодируют только последнему. Шуберт ответил, что он очень благодарен княгине, но чтобы она не беспокоилась; он привык к тому, что его не замечают; это даже приятно ему, так как он тогда чувствует себя менее стесненным“ (Шпаун). Княгиня распорядилась, чтобы Шуберту было передано почетное подношение, „как слабое доказательство ее признательности“. Но и эта сумма не позволила композитору удовлетворить своего горячего желания совершить маленькое путешествие.

Енгер писал 4-го июля Марии Пахлер: „Неблестящее финансовое положение нашего друга Шуберта является препятствием, почему мы оба никак не можем воспользоваться Вашим любезным приглашением приехать в Грац. Шуберт и без того намеревался провести часть лета в Гмундене и окрестностях, откуда он уже имеет несколько приглашений, но вышеуказанные финансовые затруднения до сих пор удерживают его... Он ожидает лишь нужных денег, откуда бы они не появились, чтобы тотчас полететь в Верхнюю Австрию“. Он не мог даже принимать участия в прогулках, предпринимаемых Бауэрнфельдом, Шобером и Майерхофером, но творчество заменяло ему в это время многие невыполненные желания. Из песен появились в первом полугодии только пять. В январе две на слова Лейтнера—„Der Winterabend“ (Зимний вечер) и „Die Sterne“ (Звезды); в марте написано „Auf der Strome“ (В потоке) (Рельштаба) для одного голоса и валторны с сопровождением ф.-п. 28 апреля появились „Herbst“ (Осень) и „In das Album Panofkas“ (В альбом Пановке) (Рельштаба); в мае Шлехт предоставил текст для проникновенного „Widerschein“ (Отражение). Главным лирическим произведением его последнего года была „Schwangesang“ (Лебединая песнь). Эта „лебединая песнь“ не является связным циклом, но представляет собой четырнадцать последовательных песен на тексты Рельштаба, Гейне и Зейдля. Рассказы о том, что будто бы Шуберт получил песни Рельштаба от Бетховена для их переложения на музыку, надо отнести к миру басен. Стихи Гейне он нашел в только что вышедшей „Buch der Lieder“ (Книга песен). Шуберт жадно набросился на эти заманчивые стихи. Заголовок „Schwanengesang (Лебединая песнь) происходит не от Шуберта. Этот сборник должен был содержать вначале еще больше песен. Тринадцать песен появились в августе, четырнадцатой была в октябре „Die Taubenpost“ (Голубиная почта)—последняя Шубертовская композиция.

Кажется почти сказочным, что, рядом с названными многочисленными и значительными сочинениями, Шуберт в год своей смерти написал еще восемь больших композиций для рояля. Сначала четырехручные оригинальные вещи. В мае мощное характерное Allegro a-moll op. 144, озаглавленное издателем „Lebensstürme“ (Жизненные бури), затем четырехручная фантазия f-moll op. 103 и, на-

конец, в июне две последние четырехчучные вещи: фуга — e-moll, носящая пометку „Баден, 3 июня 1828 г.“, написанная по словам Лахнера там во время одной поездки, и большое Rondo A-dur ор. 107, которое Шуберт написал по поручению издателя Артариа.

Остается еще упомянуть о двухручных произведениях этого года. К ним относятся три пьесы для рояля (май) и три фортепианные сонаты, e moll, A-dur и B-dur (сентябрь). Если к этому прибавить еще недатированную, совсем Бетховенскую и во всяком случае падающую на более раннее время E-dur'ную сонату, и два отрывка Scherzo, то этим будет закончен перечень всех работ композитора.

Последние фортепианные сонаты Шуберт создал уже в своем новом обиталище. 1-го сентября он оставил свою комнату у Шобера на „unter der Tuchlauben“ № 557—„Zum blauen Igel“ (Голубой еж) и переселился к своему брату Фердинанду во вновь выстроенный дом на новой „Firmiansgasse“ № 694, которая теперь называется „Kettenbrückgasse“. На доме № 6 с 1869 г. имеется мемориальная доска: „В этом доме умер 19 ноября 1828 г. Франц Шуберт“. Переезд понадобился по разным причинам. Материальные дела Шобера очень пошатнулись. „Шобер со своим художественным учреждением близок к кризису“ замечает никогда не унывающий Бауэрнфельд. Во всяком случае Шуберт не хотел более быть ему в тягость. Помимо этого, придворный врач Эрнст Ринна фон Саренбах советывал ему переехать в пригород, откуда было бы удобнее и скорее выбираться на волю, так как при его болезни, выражавшейся в недостаточном кровообращении и обморочных припадках, ему необходимо было движение. Непосредственный толчок этому переезду дал вероятно Фердинанд, который во всяком случае видел, что его брату нужен, главным образом, урегулированный образ жизни. Отец тоже вероятно влиял на него, да в конце концов и у самого Шуберта наступила наконец та пора, когда самому бесстрашному и упорному надоедает распущенная жизнь богемы, когда начинает тянуть к покойному, домашнему уюту. Но Фердинанд сделал неудачный выбор для своего нового жилища. Квартира оказалась сырой, что не осталось без влияния на расшатавшееся здоровье Шуберта.

Он еще мог участвовать во всем, что касалось его дружеского кружка. 5-го сентября состоялось первое исполнение нового драматического произведения Бауэрнфельда „Der Brautwerber“ в Бургтеатре. Писатель сам отметил в дневнике: „Так называемый почетный провал. Грилльпарцер, Швиндт, Шуберт, Шобер и другие друзья ожидали меня в ресторане, я не был в состоянии взглянуть на них, все бегал по улицам, потом около полуночи встретил Грилльпарцера. Он был в высшей степени любезен“. На следующий день автор был „как убитый. Пробуждение было ужасно“. Швиндт и Шуберт навестили его и хотели утешить. „Мне комедия понравилась чрезвычайно. Всем нам! и мы ведь не ослы!“ горячился композитор. „Но что поделаешь, если уже я такой!“ сознавался писатель, которому газеты отказывали во всяком даровании и который на несколько недель оставил Вену, чтобы уйти от милых ближних.

Шубертовские доходы поступали и в этом году слабо. У венских издателей он поместил только девять вещей. Пеннауер взял

ор. 64: три мужских квартета „Wehmut“ (Грусть), „Ewige Liebe“ (Вечная любовь) и „Flucht“ (Бегство). Диабелли издал три произведения—ор. 85 „Lied der Anna Lyle“ (Песнь Анны Лиль) и „Gesang der Norma“ (Пение Нормы) Скотта, ор. 86 романс Ричарда Львиное Сердце и оп. 97 „Glaube, Hoffnung und Liebe“ (Вера, надежда и любовь) Куфнера. Под ор. 89 появилась „Die Winterreise“ (Зимняя дорога) у Тобиаса Хасслингера. О первой части этого цикла он объявлял 4-го января: „Этот цикл песен, первая часть которого настоящим предлагается любящей искусство публике, является последним созданием композитора, по заслугам уважаемого, вследствие его многочисленных песен, композитора, который вновь доказывает, как многого он преимущественно в этом направлении может достигнуть. Всякий поэт, так глубоко понимаемый своим композитором, воспринимаемый им с таким теплым чувством и смелой фантазией,—может считать себя счастливым. Издательство позволяет польстить также и себе, так как оно для такого ценного преподношения со своей стороны ничего не упустило, чтобы придать ему и внешне-приятный вид“. Тетрадь появилась переплетенной в цветную обложку. Если бы гонорар Шуберта был так же велик, как это восхваление, он мог бы его вознаградить за многие лишения. При выпуске второй части, в конце года, издатель проявил еще более усиленное красноречие. Хастлингер купил кроме этого еще ор. 91—„Die grätzer Walzer“. И верный, но слабый по своей платежеспособности Лейдесдорф, тоже решился, расставшись с Зауером, на композиции Шуберта, и издал ор 92—три песни Гёте: „Der Musensohn“ (Сын муз), „Auf dem See“ (На море) и „Geistergruss“, и ор. 94—две тетради „Moments musicaux“. Издатель Иосиф Черни в первый раз приобрел Шубертовское сочинение, opus 105, содержащий четыре песни Зейдля: „Widerspuch“ (Противоречие), „Wiegenlied“ (Колыбельная), „Am Fenster“ (У окна) и „Sehnsucht“ (Томление). Наконец в августе Тагеус Вейгль объявил об opus'е 95, четырех песнях с припевами: „Публика уже давно имела желание получить произведение более веселого, комического содержания из-под пера этого гениального композитора песен. Этому желанию господин Шуберт неожиданным образом пошел на встречу настоящими четырьмя песнями, которые частью очень комичны, частью же носят отпечаток наивности и юмора“. Большего публика конечно не могла требовать.

В сентябре Шуберт начал серьезно хворать; но благодаря разным лекарствам его состояние опять улучшилось. Он мог работать и даже предпринял в начале октября вместе с Фердинандом и двумя знакомыми трехдневную прогулку в Unternaltersdorf в Нижней Австрии, а оттуда в Эйзенштадт в Венгрии, где провел час у могилы Иосифа Гайдна. Замечательно, что в этом путешествии достигли Венгерской долины. Может быть Шуберту хотелось побывать в Пеште, но за недостатком денег от этого пришлось отказаться. Ведь Франц Лахнер в конце сентября перебрался в венгерскую столицу, чтобы поставить там в театре своего драматического первенца, трехактную оперу „Die Burgschaft“ (Порука). Антон Шиндлер предлагал Шуберту дать здесь концерт, так как его имя там уже „хорошо звучало“. Исполнители имелись; „значит ему оставалось только усесться со своим толстым брюхом и аккомпанировать

пению". В отношении Лахнеровской „Bürgschaft" возник спорный вопрос. Утверждали, что Лахнер дал только свое имя и влияние; опера же была Шубертовской музыкой „Bürgschaft" от 1816 года, недостающий третий акт которой он в это время присочинил. Это едва ли можно допустить, так как Шуберт вряд ли мог отдать свои силы и время на окончание такого сюжета, в малоценности и незначительности которого он теперь бы должен был уже убедиться.

После постановки оперы Лахнер в начале ноября поехал обратно в Вену. Он сейчас же навестил своего друга, который с некоторого времени опять был болен и состояние которого все более и более ухудшалось. В последний день октября Шуберт зашел в ресторан „Zum roten Kreuz (Красного креста) am Himmelpfortgrund", который посещали его братья, и заказал себе рыбы. Но после первого же куска он отложил нож и вилку и сказал, что кушанье ему противно; он чувствует, что как-будто принял яд. Это было его последним обедом. 3-го ноября он еще посетил церковь в Hernals, где исполнялся реквием Фердинанда. На обратном пути он жаловался на большую усталось в суставах; несмотря на это его опасное положение казалось ему преходящим, так как на следующий же день он отправился к теоретику Симону Зехтеру, чтобы уговориться с ним об уроках строгого стиля. Разработанный Зехтером учебник Марпурга[1]) должен был служить основой преподавания; сговорились о времени и количестве уроков... Лахнера в это время отправили в Германию, чтобы заручиться новыми певческими силами для оперы. Перед отъездом он зашел к Шуберту, „Он был, когда я посетил его в последний раз перед моим отъездом, в полном сознании, и я беседовал с ним в течение нескольких часов. Он сообщил мне о разных планах на будущее и радовался, главным образом, своему выздоровлению, чтобы вернуться к работе над оперой „Der Graf von Gleichen"...

11 ноября Шуберт вследствие слабости должен был лечь в постель. Он распорядился через Шпауна послать учрежденному сыном Моцарта „Cäcilien"—хору в Лемберг копию псалма „Gott ist mein Hirt". Когда он получил после этого от дам названного кружка очень теплое благодарственное письмо, он попросил Шпауна скопировать и „Ständchen". Шпаун принес ему копию к постели. „У меня собственно ничего не болит, но я чувствую себя таким расслабленным, что кажется провалюсь сквозь кровать" успокаивал он друга. Он очень хвалил свою „тринадцатилетнюю милую сиделку", сводную сестру Жозефину. Шпауну его состояние казалось вовсе не серьезным. 12 ноября больной писал Шоберу: „Я болен. Уже одиннадцать дней я ничего не ем и не пью и хожу расслабленным и шатающимся от кресла к постели и обратно. Меня лечит Ринна. Если я что-либо и съем, то сейчас же приходится это отдать обратно. Будь так добр помочь мне в этом отчаянном положении книгами для чтения. Купера я читал—Последнего из могикан, Шпиона, Лоцмана и Поселенцев. Если у тебя есть что-либо из его книг, то я умоляю тебя занести это в кафе к Богнер. Мой брат, сама аккурат-

[1]) Фридрих Марпург (1718—1795)—известный теоретик и муз. писатель.

ность, доставит это мне самым добросовестным образом. Или же что-либо другое. Твой друг Шуберт".

Сначала Шуберта лечил придворный врач Эрнст Ринна фон Саренбах, находившийся с Шубертом в дружеских отношениях. Когда же он и сам захворал, его заменил штабной врач Иосиф фон Веринг, который ежедневно давал Шоберу сведения о состоянии его друга. Шуберт безропотно подчинялся всем предписаниям врача. В первые дни он еще пробовал вставать на несколько часов, чтобы просматривать корректурные листы „Winterreise". Но вскоре и это пришлось оставить. 16 ноября врачи устроили общий консилиум, результатом которого было то, что стали ожидать перехода в тиф, хотя все еще оставалась надежда на выздоровление. На следующий день Шуберта навестил Иосиф Хюттенбреннер, принадлежавший к его вернейшим друзьям. Другие товарищи, из боязни заражения, держали себя в отдалении. Шуберт разговаривал еще с Бауэрнфельдом „об опере". Впоследствии Бауэрнфельд вспоминал: „Шуберт был сильно болен, жаловался на слабость, жар в голове, но еще после обеда был в полном сознании, не заговаривался, хотя удрученное состояние друга и заполняло меня тяжелыми предчувствиями. Пришел его брат с врачами. Уже вечером больной сильно бредил, не приходил больше в сознание. Разыгрался сильнейший тиф".

Так пришлось шестидесятишестилетнему отцу Шуберта видеть, как угасал его сын, давший бессмертие имени Шуберт. Весь день 18 ноября больной пытался сойти с постели и ему все время казалось, что он в чужой комнате. Потом он опять просил, чтобы его „не оставляли в этом углу под землей". Когда же Фердинанд пытался утешить его и убедить, что он лежит в собственной комнате, он воскликнул: „Нет, неправда, здесь Бетховен не лежит!" Вечером он позвал брата к своей постели и спросил: „Что же это со мной делается?" Фердинанд его успокаивал и подавал ему надежду на скорое выздоровление. И врач, пришедший в это время, говорил с ним и успокаивал его. Но Шуберт упорно глядел ему в глаза, усталой рукой ухватился за стену и с ударением сказал: „Здесь, здесь мой конец!".

Ему не пришлось долго бороться. 19 ноября 1828 г. в 3 часа пополудни он умер тяжелою смертью.

Все близко к нему стоящие были безутешны от горя. „Вчера после полудня умер Шуберт" писал Бауэрнфельд, „в понедельник я еще с ним разговаривал, во вторник он бредил, в среду он был мертв. Я как во сне. Честнейшая душа, вернейший друг! Мне хотелось бы умереть вместо него. Он со славой уходит с земли".

„Шуберт мертв, и с ним самое бодрое и красивое, что мы имели" печалился Швиндт, когда он в Мюнхене получил скорбную весть. Шоберу он писал: „Ты знаешь, как я его люблю. Ты можешь себе представить, что я с трудом мог помириться с мыслью об этой потере. Мы еще имеем друзей, дорогих и благожелательных, но нет другого, кто прожил с нами хорошее незабываемое время и не забыл этого. Я плакал по нем, как по родном брате; но теперь я покоен за него; он угас в своем величии и избавился от всех скорбей. Чем более я теперь сознаю, кем он был, тем более я сознаю, что̀ он претерпел... Память о нем останется с нами, и все

невзгоды мира не помешают нам чувствовать моментами полностью то, что от нас ушло".

Отец Шуберта сообщал о своей потере в следующем объявлении:

„Вчера, в среду, в 3 часа пополудни перешел к лучшей жизни после краткой болезни и принятия св. предсмертных даров, на 32-м году жизни, мой горячо любимый сын Франц Шуберт, музыкант-художник и композитор.

Одновременно я и моя семья имеем известить наших уважаемых друзей и знакомых, что тело усопшего будет перенесено в пятницу 21 с/м. в половине третьего часа пополудни из дома № 694 по „Neu Wieden" во вновь отстроенном переулке близь так наз. „Bischof-Stadel" в приходскую церковь св. Иосифа в „Margarethen", где и будет отпето Вена 20 ноября 1828 г.

Франц Шуберт, школьный учитель в Россау".

Погребение должно было совершиться в „Матцлейнсдорфе"— где когда-то был похоронен и Глук. Но брат Фердинанд объяснял лихорадочные слова Шуберта „здесь не лежит Бетховен" желанием усопшего быть погребенным рядом со своим боготворимым идеалом. Он еще в день похорон „утром в 6 часов" писал своему „любезному отцу", не согласен ли он на перенос покойника на кладбище в Веринге. Со школьным учителем и регентом хора в Веринге Иоганном Ридером он по этому поводу уже переговорил. Расходы составят около 70-ти гульденов, „много, очень много; но для Франца все очень мало!" прибавил он и внес сейчас же только что полученную сумму. Отец согласился с этим желанием.

Облеченный по тогдашнему обычаю в одеяние отшельника, с крестом в сложенных руках, с лавровым венком на челе и с неисказившимся лицом, лежал Шуберт в гробу. Студенты и молодые служащие перенесли гроб в приходскую церковь. Там собрались не только друзья и почитатели, но и масса просто сочувствовавших лиц. Иоганн Генсбахер, соборный капельмейстер, вел траурное пение и исполнил сочиненное Шобером на мелодию Шуберта „Pax vobiscum" немецкое стихотворение. Затем состоялся перенос гроба в Веринг. В тамошней приходской церкви была совершена вторая панихида при пении обычной Miserere, Libera и одной немецкой погребальной песни. После этого шествие двинулось на кладбище. Толпа несла горящие, украшенные цветами, свечи. Около кладбищенской ограды, в расстоянии трех могильных холмов от Бетховена, была приготовлена могила для Шуберта.

Душеприказчикам Фр. Шуберта не трудно было справиться с работой. Казенный документ об этом говорит:

„Ведомость опечатанного.

Случай смерти на улице „Auf der Wieden". Господин Франц Шуберт, музыкант-художник и композитор, холост, 32-х лет, жительствующий в № 694 по найму у родного брата госп. Фердинанда Шуберта, умер 19 ноября 1928 г. без завещания. Ближайшие родственники: родной отец, Франц Шуберт, школьный учитель в Россау № 147, затем восемь родных сестер и братьев усопшего: 1) Фердинанд, профессор у св. Анны, жительствующий на месте смертного случая, 2) Игнатий, помощник учителя „am Himmelpfortgrund",

3) Карл, „am Himmelpfortgrund“, художник, 4) Тереза, по мужу Шнейдер, жена профессора в Имп.-Кор. Сиротском доме — от первого брака, от матери Елизаветы. Затем 5) Мария Шуберт 14-ти лет; 6) Иозефа, 13, 7) Андрей 5-ти, 8) Антон Шуберт 3-х лет, все четверо у отца в Россау и родные по второму браку, от матери Анны.— Имя родного отца указано, как человека, который может принять наследство и в чьих руках оно может быть оставлено. Имущество, по словам родного отца и родного брата, состоит только в следующем: 3 суконных фрака, 3 выходных сюртука, 10 пар брюк, 9 жилетов=37 флоринов; 1 шляпа, 5 пар ботинок, 2 пары сапог= 2 флорина; 4 рубахи, 9 галстухов, 13 пар носков, 1 простыня, 2 постельных покрывала = 8 флорин; 1 матрац, 1 подушка, 1 одеяло = 6 флор. Помимо нескольких старых музыкальных пьес, оценены в 10 флор, ничего больше от усопшего не осталось. Общая сумма 63 флорина.

После сего родной отец усопшего, согласно имеющимся на руках квитанциям, имеет получить за расходы по болезни и погребению 269 флор. 19 крейц. Вена 2 декабря 1828 г.

Карл Вегман оценщик — Антон Слабе Комиссар по опечатанию.

Франц Шуберт
Школьный учитель в Россау № 147
Родной отец усопшего.
Фердинанд Шуберт

Учитель при Имп.-Кор. Главном Нормальном Училище, родной брат усопшего.

Игнат Шуберт
Помощник учителя в Россау
Родной брат усопшего.

Были ли в оставленном имуществе книги и было ли по поводу их сообщено в книжное контрольное управление тотчас же после описи?—Не имелись“.

Первую панихиду по Шуберте устроил церковный музыкальный кружок прихода св. Ульриха 27-го ноября. При исполнении „Реквиема“ Моцарта была совершена панихида по покойном. Венская Газета почти не отметила смерти Шуберта, как и за год перед этим—смерти Бетховена. В противоположность ей Венский Журнал, издав. Шиком, напечатал первый некролог, написанный бароном фон Цедлиц. „Как человек, Шуберт был любим и уважаем всеми, кто его близко знал“— читаем мы в некрологе.

Друзья Шуберта не оставались бездеятельными. Они не только обдумывали исполнение „Реквиема“ Ансельмом Хюттенбреннером в церкви св. Августина, но и выпустили воззвание с призывом принять участие в сборе пожертвований для достойного могильного памятника. Грилльпарцер составил это воззвание, которое 20-го декабря появилось в театральной газете. До закладки памятника состоялось исполнение Хюттенбреннером двух-хорного реквиема c-moll 23 декабря в 11 час. в придворной и приходской церкви св. Августина; под звуки реквиема была совершена панихида, на которую был

приглашен отец Шуберта с его семьей. Более ста музыкантов принимали участие, чтобы почтить память покойного. Шуберт разделил эту честь с Глуком, Гайдном и Бетховеном. Для Моцарта такой панихиды не устраивалось.

Самую большую заслугу в осуществлении подписки на могильный памятник оказала Анна Фрелих. Она устроила для этой цели 30 января 1829 г. концерт, в котором выступил новый исполнитель Шуберта — И. К. Шоберлехнер. Успех был настолько велик, что вскоре могло состояться повторение, чем и покрылись все расходы. Тогда Шобер при содействии архитектора Фёрстера набросал эскиз простого памятника, по которому он и был выполнен. Скульптор Франц Диаллер сделал бюст Шуберта, а Грилльпарцер составил надпись:

„Смерть похоронила здесь богатое сокровище
Но еще более прекрасные надежды"
Здесь покоится Франц Шуберт.
родился 31 янв. 1797 г.
умер 19 ноября 1828 г.
31 года от роду.

ПЕРЕЧЕНЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ФР. ШУБЕРТА

с указанием времени их сочинения.

Симфонии:

1) D-dur (оконч. 28/X 1813).
2) B-dur (10/XII 1814—24/II 1815).
3) D-dur (24/V—19/VII 1815).
4) c-moll (трагическая) (апрель 1816).
5) B-dur (сентябрь—3/X 1816).
6) C-dur (октябрь 1817—февраль—1818).
7) h-moll („неоконченная") (начата 30/X 1822).
8) C-dur (утерянная) (1825).
9) C-dur (март 1828).

Другие оркестровые произведения:

5 Deutsche mit Coda und 7 Trios (ноябрь 1813).
Konzertstücke для скрипки и оркестра D-dur (1816).
5 Menuette mit 6 Trios (ноябрь 1813).
Увертюра D-dur (оконч. 26/VI 1812).
„ B-dur (сентябрь 1816).
„ D-dur (май 1817).
„ D-dur в итальянск. стиле (1817).
„ C-dur op. 170 в итальянск. стиле (ноябрь 1817).
„ e-moll (февраль 1819).

Камерная музыка:

Adagio und Rondo-concert. F-dur (октябрь 1816).
Klavier-Quintett („форель") A-dur op. 114 (1819).
Klavier-Trio B-dur op. 99 (1826).
Klavier-Trio Es-dur op. 100 (ноябрь 1827).
Menuett und Final из октета для духовых инструментов (август 1823—1824).
Menuett D-dur для струнн. квартета (ноябрь 1813).
Notturno Es-dur op. 148 (1827).
Octett op. 166 (оконч. 1/III 1824).
1-й струнный квартет B-dur (1812).
2-й „ „ C-dur (3/IX 1812).
3-й „ „ B-dur (19/XI 1812—21/II 1813).
4-й „ „ C-dur (3/III—7/III 1813).
5-й „ „ B-dur (8/VI—18/VIII 1813).
6-й „ „ D-dur (22/VIII—сентябрь 1813).
7-й „ „ D-dur (1814).
8-й „ „ B-dur op. 168 (5/IX—13/IX 1814).
9-й „ „ g-moll (25/III—1/IV 1815).
10-й „ „ Es-dur op. 125 № 1 (1818 или 1817?).
11-й „ „ E-dur op. 125 № 2 (1818 или 1817?).

12-й струнный квартет (отрывок) c-moll (декабрь 1820).
13-й „ „ a-moll op. 29 (1824).
14-й „ „ d-moll (январь 1826).
15-й „ „ G-dur op. 161 (20/VI—30/VI (1826).
Струнный квинтет op. 163 (1828).
Струнное трио B-dur (сентябрь 1816).
„Trauermusik“ для 9 духов. инструм. es-moll (19/IX 1813).

Произведения для фортепиано в 2 руки:

Adagio E-dur (апрель 1818).
Adagio G-dur (8/IV 1815).
Allegretto c-moll (26/IV 1827).
Albumblatt (апрель 1825).
4 Impromptus op. 142 (1827).
3 Klavierstücke (май 1828).
2 Menuette (22/II 1816).
6 Moments musicaux op. 94 (декабрь 1827).
2 Scherzi (ноябрь 1827).
Соната E-dur (18/II 1815).
„ C-dur (1/IX 1815).
„ As-dur (май 1817).
„ e-moll (1/VI 1817).
„ H-dur op. 147 (август 1817).
„ a-moll op. 164 (1817).
„ Es-dur op. 122 (1817).
„ a-moll op. 143 (февраль 1823).
„ a-moll op. 42 (1825).
„ A-dur op. 120 (1825).
„ D-dur op. 53 (1825).
„ G-dur op. 78 (октябрь 1826).
„ c-moll (сентябрь 1828).
„ A-dur (сентябрь 1828).
„ B-dur (сентябрь 1828).
„ E-dur (неокончен.) (11/II 1815).
„ fis-moll (неокончен.) (июль 1817).
„ Des-dur (фрагмент) (июнь 1817).
„ C-dur (неокончен.) (февраль—апрель 1818).
„ f-moll (неокончен.) (сентябрь 1818).
„ cis-moll (неокончен.) (апрель 1819).
„ C-dur (неокончен.) (апрель 1825).
10 вариаций F-dur (февраль 1815).
Вариации a-moll (август 1817).
Вариации на вальс Диабелли c-moll (май 1821).
„Wandererphantasie“ (Фантазия „Скиталец“) op. 15 (1822).
Andante C-dur (9/IX 1812).

Произведения для фортепиано в 4 руки:

Andantino varié op. 84 № 1 (1827).
Character. Allegro (Lebensstürme) op. 144 (май 1828).
Divertissement à la hongroise op. 54 (1824).
Divertissement en forme d'une marche op. 63 (1826).
Fuge op. 152 (3/VI 1828).
Heroischer Marsch op. 66 (1826).
Kindermarsch G-dur (12/X 1827).
3 марша op. 27 (1824).
6 маршей op. 40 (1825).
3 военных марша op. 51 (1826).
2 характерных марша op. 121 (1824).
Увертюра G-dur (октябрь 1819).
„ C-dur (1817).

Увертюра D-dur (декабрь 1817).
„ f-moll op. 34 (октябрь 1819).
Фантазия C-dur (8/IV—1/V 1810).
„ g-moll (20/IX 1811).
„ c-moll (апрель—10/VI 1813).
„ op. 103 (1824).
6 полонезов op. 61 (1826).
4 полонеза op. 75 (1827).
Rondo A-dur op. 107 (июнь 1828).
Rondo brillante über französisch. Motive op. 84 № 2 (1827).
Соната B-dur op. 30 (1824).
„ C-dur op. 140 (июнь 1824).
Trauermarsch op. 55 (1825).
Вариации op. 82 № 1 и № 2 (февраль 1817).
„ op. 35 As-dur (1824).
„ op. 10 (1821).

Танцы для фортепиано в 2 руки:

Deutsche Tänze (1821—1824).
Walzer und Ecossaisen op. 33 (1823—1824).
12 Deutsche und 5 Ecossaisen (февраль 1817).
Ecossaise F-dur (21/II 1815).
3 Ecossaisen (февраль 1817)
5 „ (май 1820).
6 „ (май 1816).
8 „ (3/X 1815).
11 „ (январь 1823).
Первые вальсы op. 9 (12/XII 1817 [в полн. собр. 1819]).
Галопы и Экосезы op. 49 (1825).
Grätzer Galoppe (1827).
Grätzer Walzer op. 91 (1827).
12 Ländler op. 171 (1823).
8 „ (13/II 1816).
17 „ (1824).
20 менуэтов (1812).
Moderne Liebeswalzer (1826).
Trio из менуэта (февраль 1818).
Valses nobles op. 77 (1927).
Valses sentimentales op. 50 (1825).
Walzer, Ländler und Ecossaisen op. 18 (1821—1823).
Wiener Damenländler und Ecossaisen op. 67 (1826).
Trauer-Walzer (1816).

Произведения для скрипки и ф.-п.

Фантазия C-dur op. 159 (1827).
Рондо h-moll op. 70 (1826).
Соната D-dur op. 137 № 1 (март 1816).
„ a-moll op. 137 № 2 (март 1816).
„ g-moll op. 137 № 3 (апрель 1816).
„ A-dur op. 162 (август 1817).
Соната для рояля и Arpeggione (ноябрь 1824).

Драматические произведения:

Adrast (Адраст) (1818).
Alfonso und Estrella (Альфонсо и Эстрелла) (оконч. 27/II 1822).
Claudine von Villa Bella (Клодина) (1815).
Der Graf von Gleichen (Граф фон Глейхен) (1826).
Der vierjährige Posten (Четырехлетний пост) (13/V—19/V 1815).

Der Spiegelritter (Рыцарь зеркала) (1813).
Des Teufels Lustschloss (Веселый зàмок сатаны) (30/X 1813—15/V 1814).
Die beiden Freunde von Salamanka (Друзья из Саламанка) (18/XI—24/XII 1815).
Die Bürgschaft (Порука) (1816).
Die Minnesänger (Миннезингеры) (1823).
Die Salzbergeverke (Соляные кòпи) (1823).
Die Verschworenen (Der hausliche Krieg). (Заговорщики. Домашняя война) (1823)
Die Zauberharfe (Волшебная арфа) (1820).
Die Zwillingsbrüder (Близнецы) (19/I 1819).
Einlage in Herold's „Zauberglöckchen" (Добавление и оп. Герольда „Волшебный колокольчик") (1821).
Fernando (Фернандо) (27/VI—9/VII 1815).
Fierrabras (Фирабрас) (1823).
Rosamunde von Cypern (Розамунда из Кипра) (1823).
Sakuntala (Сакунтала) (1820).

Духовно-музыкальные произведения:

Антифоны ор. 113 (1820).
Немецкая месса (1827).
Дуэт „Auguste jam coelestium" (октябрь 1816).
Graduale ор. 150 (15/IV—17/IV 1815).
Kyrie d-moll (25/IX 1812).
„ d-moll (апрель 1813).
„ F-dur (12/V 1813).
„ B-dur (1/III 1813).
Magnificat C-dur (25/IX 1816).
1-я месса F-dur (17/V—22/VII 1814).
2-я „ G-dur (2/III—7/III 1815).
3-я „ B-dur ор. 141 (11/XI 1815).
4-я „ C-dur ор. 48 (июль 1816).
5-я „ As-dur (ноябрь 1819—сентябрь 1822).
6-я „ Es-dur (июнь 1828).
Offertorium C-dur ор. 46 (1816).
„ F-dur ор. 47 (5/VII 1815; посл. редакц. 28/I 1823).
„ (Salve Regina) A-dur ор. 153 (ноябрь 1819—1822).
„ (Tres sunt) e-moll (10/IV—17/IV 1815).
„ B-dur (для тенора, хора и оркестра) (октябрь 1828).
Salve regina B-dur (28/VI—1/VII 1814).
„ „ F-dur (21/II 1816).
„ „ C-dur ор. 149 (апрель 1824).
„ „ B-dur (21/II 1816).
Stabat mater g-moll (4/IV—6/IV 1815).
„ „ f-moll (начато 28/II 1816).
Tantum ergo C-dur ор. 45 (1825 [в полн. собран. 1822]).
„ „ C-dur (август 1816).
„ „ C-dur (20/III 1822).
„ „ (16/VIII 1821).
„ „ Es-dur (1828).

Мужские хоры:

Beiträge zum Jubilfeier Salieris (1816).
Bergknappenlied (Песнь рудокопа) (25/VIII 1815).
Bootsgesang (Песнь на лодке) ор. 52 № 3 (1825).
Das Dörfchen (Деревушка) ор. 11 № 1 (декабрь 1817).
Der Gondelfahrer (Гондольер) ор. 28 (март 1824).
Die Nachtigall (Соловей) ор. 11 № 2 (1821).
Die Schlacht (Битва) (март 1816).
Ewige Liebe (Вечная любовь) ор 64 № 2 (1828).
Flucht (Бегство) ор. 64 № 3 (1828).

Frühlingslied (Весенняя песнь) (1823).
Frühlingswonne (Радость весны) (1823).
Geist der Liebe (Дух любви) op. 11 № 3 (январь 1822).
Geistertanz (Танец духов) (ноябрь 1816).
Gesang der Geister (Пение духов) op. 167 (первая редакция март 1817, последн. февраль 1821).
Grab und Mond (Могила и луна) (сентябрь 1826).
Hÿmne (Гимн) op. 154 (перв. ред. март 1828, инструментальн. сопровожд. октябрь 1828).
Liebe (Любовь) op. 17 № 2 (1823).
Lied im Freien (Песнь на воле) (июль 1717).
Mondenschein (Лунное сияние) op. 102 (январь 1826).
Nacht (Ночь) op. 17 № 4 (1823).
Nachtgesang im Walde (Ночная песнь в лесу) op. 139b (апрель 1827).
Nachthelle (Светлая ночь) op. 134 (сентябрь 1826).
Naturgenuss (Наслаждение природой) op. 16 № 2 (май 1816).
Ruhe, shönstes Glück der Erde (Тишина, высшее счастье земли) (апрель 1819).
Schlachtlied (Боевая песнь) op. 151 (28/II 1827).
Sehnsucht (Томление) (апрель 1819).
Ständchen (Серенада) op. 135 (июль 1827).
Trinklied (Застольная песнь) (25/VII 1815).
„ (Freunde sammelt) (29/VIII 1813).
„ aus den XIV Jahrhundert (Застольная песнь XIV столетия) op. 155 (июль 1825).
Wehmut (Скорбь) op. 64 № 1 (1828).
Wer ist gross? (Кто велик?) (24/VII 1814).
Zum Rundtanz (Хоровод) op. 17 № 3 (1823).
Zur guten Nacht (К спокойной ночи) op. 81 № 3 (1827).

Произведения для смешанного хора:

Am Geburtstage des Kaisers (Ко дню рождения императора) (январь 1822).
An die Sonne (К солнцу) (июнь 1816).
Chor den Engel aus Faust (Хор ангелов из Фауста) (июнь 1816).
Coronach (Коронах) op. 52 № 4 (1825).
Das Leben (Жизнь) (25/VIII 1815).
Der 23. Psalm (23-й псалом) op. 132 (1820).
Der 90. Psalm (90-й псалом) (1828).
Der Tanz (Танец) (1825).
Des Tages Weihe (Посвящение дня) op. 146 (1822).
Gebet (Молитва) op. 139 (сентябрь 1824).
Glaube, Hoffnung und Liebe (Вера, надежда и любовь) (август 1828).
Gott in der Natur (Бог в природе) op. 133 (август 1822).
Hÿmne an den Unendlichen (Гимн бесконечному) op. 112 (11/VII 1816).
Kantate zû Ehren Spandous (Кантата в честь Шпандау) op. 128 (сентябрь 1816).
Kantate zur Namensfeier des Vaters (Кантата ко дню рождения отца) (12/VI—12/VII 1811).
Klage um Ali Bey (Скорбь по Али Бее) (1815).
Lazarus (Лазарь) (1820).
Lebenslust (Радость жизни) (январь 1818).
Miryams Siegesgesang (Победная песнь Мирьям) op. 136 (март 1828).
Ständchen op. 135 (Серенада) (1827).

Дуэты и терцеты:

Bardengesang (Пение бардов) (20/I 1815).
11 Canons (11 канонов) (1813).
Der Hochzeitsbraten (Свадебное жаркое) op. 104 (XI 1827).
Der Morgenstern (Утренняя звезда) (26/V 1815).
Die Advocaten (Стряпчие) op. 74 (27/XII 1822).
Das Abendrot (Вечерняя заря) 20 VII 1815).

Elysium (Элизиум) (1813).
Jägerlied (Песнь охотника) (26/V 1815).
Kantate: „Gütigster Bester“ (Кантата: „Добрейший, достойнейший“) (1816).
Kantate zur Namensfeier des Vaters (Кантата ко дню рождения отца) (окончена 27/IX 1813).
Kantate zu Vogels Geburtstag (Кантата ко дню рождения Фогля) ор. 158 (1818).
Lützows wilde Jagd (Дикая охота) (16/V 1815).
Mailied (Майская песнь) (1815).
Pünschlied (Пуншевая песнь) (18/VIII 1815).
Singübungen (Вокальные упражнения) (июль 1818).
Trinklied „Brüder, unser Erdenwallen“. (Застольная песнь „Братья, наш земной путь“ (29/VIII 1813).
Trinklied im Mai (Застольная песнь в мае) (1816).

Циклы песен:

Die Schöne Müllerin (Прекрасная мельничиха) (1823).
Winterreise (Зимняя дорога) (1827).
Schwanengesang (Лебединая песнь) (1828).

Песни:

Abend (Вечер) „Der Abend blüht“... (июль 1815).
Abend (Вечер) „Purpur malt...“ (июль 1814).
Abendbilder (Вечерние картины) (1819).
Abendlied (Вечерняя песнь) „Gross und rot...“ (28/VIII 1815).
Abendlied (Вечерняя песнь) „Sanft glänzt“... (1816).
Abendlied der Fürstin (Вечерняя песнь княжны) (ноябрь 1816).
Abendlied für die Entfernte (Вечерняя песнь к отсутствующей) (1825).
Abendrot (Вечерняя заря) (ноябрь 1818).
Abendröte (Вечерние зöри) (март 1820).
Abendständchen (Вечерняя серенада) (23/VIII 1815).
Abendstern (Вечерняя звезда) (1824).
Abends unter der Linde (Вечером под липой) (24/VII 1815).
Abgeblühte Linde (Отцветшая липа) (1817).
Abschied (Прощание). „Ade! du muntre“.. (1828).
Abschied (Прощание). „Lebe wohl“.. (24/VIII 1817).
Abschied (Прощание). „Über die Berge“... (сентябрь 1816).
Abschied von der Erde (Прощание с землей) (1825).
Abschied von der Harfe (Прощание с арфой) (апрель 1816).
Adelaide (Аделаида) (1814).
Adelwold und Emma (Адельвольд и Эмма) (5—14/VI 1815).
Alinde (Алинда) (декабрь 1816).
Alles um Liebe (Все за любовь) (27/VII 1815).
Allmacht (Всемогущество) (1827).
Alpenjäger (Альпийский охотник). „Auf hohem Bergesrücken“... (1817).
Alpenjäger (Альпийский охотник). „Willst du nicht“... (окт. 1817).
Als ich sie erröten sah (Когда я увидал ее зарумянившейся) (10/II 1815).
Alte Liebe rostet nie (Старая любовь никогда не ржавеет (сент. 1816).
Amalia (Амалия) (19/V 1815).
Am Bach im Frühling (Весной у ручья) (ноябрь 1816).
Am Feierabend (Вечером после работы) (см. Die schöne Müllerin).
Am Fenster (У окна) (1826).
Am Flusse (У реки) (27/II 1815).
Am Grabe Anselms (У гроба Ансельма) (ноябрь 1816).
Am Meer (У моря) (1828).
Ammenlied (Песнь кормилицы) (декабрь 1814).
Amphiaraos (Амфиарос) (1/III 1815).
Am See (У моря) „Jn des Sees Wogenspiele“... (1823).
Am See (У моря) „Sitz ich“... (7/XII 1814).
Am Strome (У реки) (март 1817).

Blanke (Обнаженная) (декабрь 1818).
Blinde Knabe (Слепой мальчик) (май 1825).
Blondel zu Marien (Блондель к Марии) (сент. 1818).
Blumenbrief (Письмо цветов) (август 1818).
Blumenlied (Песнь цветов) (май 1816).
Blumen Schmerz (Болезнь цветка) (8/XII 1821).
Blumensprache (Язык цветов) (январь 1817).
Böse Farbe (Злой цвет) (см. Die schöne Müllerin).
Bürgschaft (Порука) (август 1815).
Bundeslied (Союзная песнь) (19/VIII 1815).
Cora an die Sonne (Кора при солнце) (22/VIII 1815).
Cronnan (Кронан) (февраль 1816).
Danksagung an den Bach (Благодарение ручью) (см. Die schöne Müllerin).
Daphne am Bach (Дафнис у ручья) (апрель 1816).
Das war ich (То был я) (26/III 1815).
Dasz sie hier gewesen (Она была здесь) (1823).
Delphine (Дельфин) (сентябрь 1825).
Dithÿrambe (Дифирамб) (1824).
Don Gaÿseros I (Дон Гайзеро I) (1813).
Don Gaÿseros II (Дон Гайзеро II) (1813).
Don Gaÿseros III (Дон Гайзеро III) (1813).
Doppelgänger (Двойник) (1828).
Drang in die Ferne (Стремление в даль) (1823).
Drei Sänger (Три певца).
Du bist die Ruh (Ты—покой) (1823).
Du liebst mich nicht (Ты не любишь меня) (июль 1822)
Echo (Эхо) (1826).
Edone (Эдона) (июнь 1816).
Eifersucht und Stolz. (Ревность и гордость) (см. Die schöne Müllerin).
Eine altschottische Ballade (Старо-шотландская баллада) (1827).
Eine Leichenphantasie (Фантазия—„Мертвец“) (1810).
Einsame (Одинокий) (1825).
Einsamkeit (Одиночество) (июль 1818).
Einsamkeit (Одиночество) „Wie eine trübe Wolke“... (см. Winterreisen).
Einsiedelei (Уединение) (март 1816).
Ellens Gesang I (Пение Елены I) (1825).
„ „ II („ „) (1825).
„ „ III („ „) (1825).
Elÿsium (Элизиум) (сентябрь 1817).
Entfernten (Ушедшим) (март 1816).
Entsühnte Orest (Раскаявшийся Орест) (1820).
Entzündung (Воспламенение) (1814).
Entzündung an Laura (Воспылание к Лауре) (март 1816).
Erlafsee (Озеро—„Эрлаф“) (сентябрь 1817).
Erlkönig (Лесной царь) (1815).
Erntelied (Песнь урожая) (май 1816).
Erscheidung (Видение) (7/VII 1815).
Erstarrung (Оцепенение) (см. Winterreise).
Erste Liebe (Первая любовь) (12/IV 1815).
Erster Verlust (Первая утрата) (5/VII 1815).
Erwartung (Ожидание) (27/II 1815).
Fahrt zum Handes (Поездка) (январь 1817).
Finden (Находка) (25/VI 1815).
Fischer (Рыбак) (5/VII 1815).
Fischers Liebesglück (Любовная радость—счастье рыбака) (1827).
Fischerlied (Песнь рыбака) (март 1816).
Fischermädchen (Рыбачка) (1828).
Fischerweise (Рыбацкий напев) (1826).
Florio (Флорио) (сентябрь 1825).
Flüchtling (Беглец) (18/III 1816).
Flug der Zeit (Полет времени) (январь 1817).
Flusz (Река) (март 1820).

Forelle (Форель) (июнь 1816).
Fragment aus Schillers Gedicht „Die Götter Griechenlands" (Отрывок из стих. Шиллера „Боги Греции") (ноябрь 1819).
Freiwilliges Versinken (Добровольное исчезновение) (сентябрь 1820).
Freude der Kinderjahre (Радость детства) (1816).
Fröhlichkeit (Веселье) (август 1815).
Frohsinn (Беззаботность) (январь 1817).
Frühe Gräber (Ранние могилы) (14/IX 1815).
Frühe Liebe (Ранняя любовь) (май 1816).
Frühl ngsglaube (Весенняя вера) (1822).
Frühlingslied (Весенняя песнь) (13/V 1816).
Frühlingssehnsucht (Весеннее томление) (1828).
Frühlingstraum (Весенний сон) (см. Winterreise).
Fülle der Liebe (Полнота любви) (1825).
Furcht der Geliebten (Страх возлюбленной) (12/IX 1815).
Ganÿmed (Ганимед) (март 1817).
Gebet während der Schlacht (Молитва во время битвы) (март 1815).
Gebüsche (Кустарник) (январь 1819).
Gefangene Sänger (Пойманный певец) (январь 1821).
Gefrorne Tränen (Застывшие слезы) (см. Winterreise).
Geheimniss (Тайна) „Über meines Liebchens Äugeln"... (1822).
Geheimniss (Тайна) „Sie konnte mir"... (7/VIII 1815).
Geheimniss (Тайна) „Sag'an wer lehrt dich"... (окт. 1816).
Geist der Liebe (Дух любви) (апрель 1816).
Geist der Liebe (Дух любви) „Wer bist du"... (15/VII 1815).
Geisternähe (Близость духов) (апрель 1814).
Geistertanz (Танец духов) (14/X 1814).
Geistergrusz (Привет духов) (ноябрь 1815).
Genügsamkeit (Довольство) (декабрь 1815).
Gesänge des Harfners I (Песни арфиста I) (сент. 1816).
„ „ „ II („ „ II) (сент. 1816).
„ „ „ III („ „ III) (сент. 1816).
Gesang der Geister über den Wassern (Пение духов над водами) (дек. 1820).
Gesang der Norna (Пение Норны) (1827).
Gestirne (Созвездия) (июнь 1816).
Gestörtes Glück (Потревоженное счастье) (15/X 1815).
Getäuschte Verräter (Обманутый предатель).
Glaube, Hoffnung und Liebe (Вера, Надежда и Любовь) (1824).
Goldschmiedgesell (Подмастерье ювелира) (агуст 1815).
Gondelfahrer (Гондольер) (1824).
Gott im Frühling (Бог весной) (июнь 1816).
Gott und die Bajadere (Бог и баядерка) (18/VIII 1815).
Grab (Могила) (декабрь 1815).
Grablied (Могильная песнь) (24/VI 1815).
Grablied auf einen Soldaten (Песнь на могиле солдата) (июль—август 1816).
Grablied für die Mutter (Песнь на могиле матери) (1818).
Greisengesang (Пение старцев) (1824).
Greise Kopf (Седая голова) (см. Winterreisen).
Grenzen der Menschheit (Границы человечества) (март 1821).
Gretchen (Гретхен) (апрель 1817).
Gretchen am Spinnrade (Гретхен за прялкой) (19/X 1814).
Grosse Halleluja (Большое Алеллуя) (июнь 1816).
Gruppe aus dem Tartarus (Группа из Тартара) (сент. 1817).
Gute Hirt (Добрый пастырь) (июнь 1816).
Gute Nacht (Покойной ночи) (см. Winterreise).
Häuflings Liebeswerbung (Хойфлинга предложение любви) (апрель 1817).
Hagar's Klage (Жалоба Хагара) (30/III 1811).
Halt! (Стой!) (см. Die schöne Müllerin).
Haidenröslein (Дикая степная розочка) (19/VIII 1815).
Heimliches Lieben (Тайная любовь) (1827).
Heimweh (Тоска по родине) (август 1825).
Heimweh (Тоска по родине) „Oft in einsam"... (август 1816).
Hektors Abschied (Прощание Гектора) (19/X 1815).

Herbst (Осень) (28/IV 1828).
Herbstabend (Осенний вечер) (27/III 1816).
Herbstlied (Осенняя песнь) (ноябрь 1816).
Hermann und Thusnelda (Герман и Туснельда) (27/X 1815).
Herrn Joseph Spaun (Иосифу Шпаун) (январь 1822).
Himmelsfunken (Зарницы) (февраль—март 1819).
Hippolits Lied (Песнь Ипполита) (июнь 1826).
Hirt (Пастух) (октябрь 1816).
Hirt auf dem Felsen (Пастух на скале) (1828).
Hochzeitslied (Свадебная песнь) (август 1816).
Hoffnung (Надежда) „Es reden und träumen"... (апрель 1819).
Hoffnung (Надежда) „Schaff'das Tagwerk"... (ноябрь 1815).
Huldigung (Чествование) 27/VII 1815).
Hymne I (Гимн I) (май 1819).
„ II („ II) (май 1819).
„ III („ III) (май 1819).
„ IV („ IV) (май 1819).
Idens Nachtgesang (Ночная песнь Иды) (7/VII 1815).
Idens Schwanenlied (Лебединая песнь Иды) (19/X 1815).
Ihr Bild (Ее образ) (1826).
Ihr Grab (Ее могила) (1822)
Il modo di prender moglie (Каким образом женятся) (1827?).
Il traditor deluso (Обманутый предатель) (1827?).
Im Abendrot (При закате солнца) (1824).
Im Dorfe (В деревне) (см. Winterreise).
Im Freien (На воле) (март 1826).
Im Frühling (Весной) (март 1826).
Im Haine (В роще) (182?).
Im Walde (В лесу) (1825).
Im Walde (В лесу) „Windesrauschen, Gottesflügel"... (декабрь 1820).
Incanto degli occhi (Очарование очей) (1827?).
In der Ferne (В дали) 1828).
In der Mitternacht (В полночь) (август 1816).
Iphigenia (Ифигения) (июнь 1817).
Irdisches Glück (Земное счастье) (1826)
Irrlicht (Блуждающий огонь) (см. Winterreise).
Jäger (Охотник) (см. Die schöne Müllerin).
Jägers Abendlied (Вечерняя песнь охотника) (сент. 1816).
Jägers Liebeslied (Любовная песнь охотника) (февр. 1827).
Jagdlied (Охотничья песнь) (январь 1817).
Johanna Sebus (Иоганна Зебус) (апрель 1821).
Julius an Theone (Юлий к Теоне) (30/IV 1816).
Junge Nonne (Молодая монахиня) (1825).
Jüngling am Bache (Юноша у ручья) (24 IX 1812).
Jüngling auf dem Hügel (Юноша на холме) (конец 1820).
Jüngling und der Tod (Юноша и смерть) (март 1817).
Kampf (Борьба) (конец 1817).
Klage (Жалоба) (1816).
Klage (Жалоба) (Trauer um flieszt mein Leben) (1816).
Klage der Ceres (Жалоба Цереры) (9/XI 1815).
Klaglied (Жалобная песнь) (1812).
Knabe (Мальчик) (март 1820).
Knabe in der Wiege (Мальчик в колыбели) (ноябрь 1817).
Knabenzeit (Отрочество) (13/V 1816).
König in Thule (Фульский король) (сентябрь 1816).
Lebenslied (Песнь жизни) (декабрь 1816).
Lebenmelodien (Жизненные мелодии) (март 1816).
Lebensmut (Мужество жизни) (март 1826).
Leiden der Trennung (Страдания разлуки) (декабрь 1816).
Leidende (Страдалец) (май 1816).
Leiermann (Шарманщик) (см. Winterreise).
Letzte Hoffnung (Последняя надежда) (см. Winterreisen).
Liane (Лиана) (октябрь 1815).

Mein! (Мой!) (см. Die schöne Müllerin).
Mein Grusz an den Mai (Привет маю) (15/X 1815).
Memnon (Мемнон) (март 1817).
Mignon (Миньон) (23/X 1815).
Mignon I (Миньон I) „Heisz micht reden"... (1826).
Mignon II (Миньон II) „So lass mich scheinen"... (1826).
Mignon und der Harfner (Миньона и арфист) (1826).
Minnelied (Любовная песня) (май 1816).
Minona (Минона) (8/II 1815).
Mit dem grünen Lautenbande (С зеленой лентой на лютне). (См. Die Schöne Müllerin).
Mondabend (Лунный вечер) (11/II 1815).
Mondnacht (Лунная ночь) (25/VII 1815).
Morgengruss (Утренний привет) (см. Die Schöne Müllerin).
Morgen Kuss nach einem Ball (Утренний поцелуй после бала (22/VIII 1815).
Morgenlied (Утренняя песнь) „Die frohe, neu belebte".. (24/II 1816).
Morgenlied (Утренняя песнь) „Eh'die Sonne früh"... (1820).
Morgenlied (Утренняя песнь) „Willkommen, rotes Morgenlicht"... (24/VIII 1815).
Müllers Blumen (Цветы мельника) (см. Die schöne Müllerin).
Müller und der Bach (Мельник и ручей) (см. Die schöne Müllerin).
Musensohn (Сын муз) (декабрь 1822).
Mut (Мужество) (см. Winterreise).
Nach einem Gewitter (После грозы) (май 1817).
Nacht (Ночь) „Die Nacht ist dumpfig"... (февр. 1817).
Nacht (Ночь) „Du verstörst uns nicht"... (июнь 1816).
Nachtgesang (Ночное пение) „O gieb vom weichem Pfühle"... (30/XI 1814).
Nachtgesang (Ночное пение) „Tiefe Feuer"... 19/X 1815).
Nachthÿmne (Ночной гимн) (январь 1820).
Nachtstück (Ночной отрывок) (октябрь 1819).
Nacht und Träume (Ночь и сны) (1825).
Nachtviolen (Ночные виолы) (1822).
Nähe des Geliebten (Близость любимой) (27/II 1815).
Namenstagslied (Песнь ко дню именин) (март 1820).
Naturgenuss (Наслаждение природой) (май 1815)
Nebensonnen (Побочные солнца) (см. Winterreise).
Neugierige (Любопытный) (см. Die schöne Müllerin).
Nonne (Монахиня) (29/V и 16/VI 1815).
Normans Gesang (Пение Нормы) (1825).
Orest auf Tauris (Орест в Тавриде) (1820).
Ossians Lied (Песнь Оссиана) (сентябрь 1815).
Pastorella (Пасторелла) (январь 1817).
Panse (Пауза) (см. Die schöne Müllerin).
Pax vobiscum (Мир с вами) (апрель 1817).
Pensa che questo istante... (Подумай, что этот миг...) (1813).
Perle (Жемчуг) (август 1816).
Pflügerlied (Песня пахаря) (март 1816).
Phidile (Фидиль) (ноябрь 1816).
Philoktet (Филоктет) (март 1817).
Pilgerweise (Дорога пилигрима) (апрель 1823).
Pilgrim (Пилигрим) (1823)
Post (Почта) (см Winterreise).
Prometheus (Прометей) (окт. 1819).
Punschlied im Norden (Пуншевая песнь на севере) (август 1815).
Rast (Отдых) (см. Winterreise).
Rastlose Liebe (Неутомимая любовь) (конец 1815).
Rattenfänger (Крысолов) (19/VIII 1815).
Ritter Toggenburg (Рыцарь Тогенбург) (13/II 1816).
Romanze (Романс) (29/IX 1814).
Romanze des Richard Löwenherz (Романс Ричарда Львиное сердце) (1826).
Rose (Роза) (1822).
Rosenband (Розовая лента) (14/IX 1815).
Rückblick (Взгляд назад) (см Winterreise).
Rückweg (Обратный путь) (сентябрь 1816).

Sänger (Певец) (февраль 1815).
Sänger am Felsen (Певец на скалах) (сентябрь 1816).
Sängers Habe (Имущество певца) (1825).
Sängers Morgenlied (Утренняя песнь певца) (27/II 1815).
Szene aus Goethes „Faust“ (Сцена из „Фауста“ Гёте) (дек. 1814).
Schäfer und der Reiter (Пастух и всадник) (январь 1817).
Schäfers Klagelied (Жалобная песнь пастуха) (ноябрь—декабрь 1814).
Schatten (Тень) (1813).
Schatzgräber (Искатель кладов) (19/VIII 1815).
Schatzgräbers Begehr (Алчность кладоискателя) (ноябрь 1822).
Schiffer (Моряк) (март 1820).
Schiffer (Моряк) „Im Winde, im Sturme“... (апрель 1817).
Schiffers Scheidelied (Прощальная песнь моряка) (февр. 1827)
Schlachtgesang (Песня битвы) (июнь 1816).
Schlaflied (Песня для сна) (январь 1817).
Schmetterling (Мотылек) (декабрь 1815).
Schwanengesang (Лебединая песня) (1822).
Schwangesang (Пение лебедя) (19/X 1815).
Schwertlied (Песнь меча) (март 1815).
Schwestergruss (Привет сестры) (ноябрь 1822).
Schweizerlied (Швейцарская песня) (август 1815).
Sehnen (Тоска) (8 VII 1815).
Sehnsucht (Томление) „Ach, aus dieses“... (3/IV 1813).
Sehnsucht (Томление) „Der Lerche wolkennahe Lieder“... (1820).
Sehnsucht (Томление) „Die Scheibe friert“... (1826).
Sehnsucht (Томление) „Was zieht mir“... (7/XII 1814).
Sehnsucht der Liebe (Томление любви) (8/IV 1815).
Sei mir gegrüszt (Привет!) (сентябрь 1821).
Selige Welt (Блаженный мир) (1822).
Seligkeit (Блаженство) (май 1816).
Selma und Selmar (Зельма и Зельмар) (14/IX 1815).
Senfzer (Стон) (22/V 1815).
Shilrik und Vinvela (Шильрик и Винвела) (сент. 1815).
Sieg (Победа) (1824).
Skolie „Laszt im Morgenstrahl“... (15/X 1815).
Skolie „Mädchen entsiegelten“.. (декабрь 1816).
Sommernacht (Летняя ночь) (14/IX 1815).
Sonett I (Сонет I) „Apollo, lebet noch“... (декабрь 1818).
Sonett II (Сонет II) „Allein, nachdenklich“... (декабрь 1818).
Sonett III (Сонет III) „Nunmehr da“... (декабрь 1818).
Spinnerin (Пряха) (август 1815).
Sprache der Liebe (Язык любви) (апрель 1816).
Stadt (Город) (1828).
Ständchen (Серенада) „Horch, horch“... (июль 1826).
Ständchen (Серенада) „Leise flehen“... (1828).
Sterbende (Умирающий) (май 1815).
Sterne (Звезды) „Du staunest“... (март 1820).
Sterne (Звезды) „Was funkelt ihr“... (6/IV 1815).
Sterne (Звезды) „Wie blitzen die Sterne“... (январь 1828).
Sterne (Звезды) „Wie wohl ist es mir“... (19/X 1815).
Sternennächte (Звездные ночи) (октябрь 1819).
Sternenwelten (Звездные миры) (15/X 1815).
Stimme der Liebe (Голос любви) (май 1815).
Stimme der Liebe (Голос любви) „Meine Selinde“... (29/IV 1816).
Strom (Поток) (июнь 1817).
Stürmischer Morgen (Бурное утро) (см. Winterreise).
Suleika I (Зулейка I) (март 1821).
„ II („ II) (март 1821).
Täglich su singen (Петь ежедневно) (февраль 1817).
Taubenpost (Голубиная почта) (1828).
Taucher (Водолаз) (сент. 1813—авг. 1814).
Täuschung (Обман) „Ein Licht tanzt“... (см. Winterreise).
Täuschung (Обман) „Im Erlenbusch“... (7/VII 1815).
Thekla (Текла) 22—23/VIII 1813).

Tiefes Leid (Глубокое горе) (январь 1826).
Tischlerlied (Песнь плотника) (25/VIII 1815).
Tischlied (Застольная песнь) 15/VII 1815).
Tod Oskars (Смерть Оскара) (февраль 1816).
Tod und Mädchen (Смерть и девушка) (февраль 1817).
Todesmusik (Надгробная музыка) (сент. 1822).
Totengräberlied (Песнь могильщиков) (19/I 1813).
Totengräbers Heimwehe (Тоска по родине могильщика) (1825).
Totengräberweise (Напев могильщика) (1826).
Totenkranz für ein Kind (Венок на смерть ребенка) (25/VIII 1815).
Totenopfer (Жертва умершим) (апрель 1814).
Tränenregen (Дождь из слез) (см. Die schöne Müllerin).
Trauer der Liebe (Скорбь любви) (август 1816).
Traum (Сон) (19/VI 1815).
Trinklied (Застольная песнь) „Bachus, feister Fürst“... (июль 1826).
Trinklied (Застольная песнь) „Ihr Freunde“... (12 IV 1815).
Trinklied vor der Schlachte (Застольная песнь перед сражением) (март 1815).
Trockne Blumen (Засохшие цветы) (см. Die schöne Müllerin).
Trost (Утешение) „Hörnerklänge rufen“... (октябрь 1819).
Trost (Утешение) „Nimmer lange“... (январь 1817).
Trost an Elisa (Утешение Элизы) (апрель 1814).
Trost im Liebe (Утешение в любви) (март 1817).
Trost in Tränen (Утешение в слезах) (30/XI 1814).
Ueber Wildemann (О чужестранце) (март 1826).
Um Mitternacht (В полночь) (март 1826).
Unendlichen (Бесконечному) (15/IX 1815).
Ungeduld (Нетерпение) (см. Die schöne Müllerin).
Unglückliche (Несчастливый) (январь 1821).
Unterscheidung (Различие) (1826).
Uraniens Flucht (Бегство Урании) (апрель 1817).
Vater mit dem Kinde (Отец с ребенком) (январь 1827).
Vaterlandslied (Песнь родины) (14/IX 1815).
Vatermörder (Отцеубийца) (26/XII 1811).
Verfehlte Stunde (Потерянный час) (апрель 1816).
Vergebliche Liebe (Тщетная любовь) (6/IV 1815).
Vergissmeinnicht (Незабудка) (май 1823).
Verklärung (Прославление) (4/V 1813).
Versunken (Исчезновение) (февраль 1821).
Vier Weltalter (Четыре века) (март 1816).
Viola (Виола) (март 1823).
Vögel (Птицы) (март 1820).
Vom Mitleiden Mariä (О сострадательной Марии) (декабрь 1818).
Von Ida (О Иде) (7/VII 1815).
Vor meinern Wiege (Перед моей колыбылью) (1827).
Wachtelschlag (Перепелиное пение) (1822).
Wallensteiner Landknecht beim Trunk (Ландкнехт Валлентштейна за выпивкой) (ноябрь 1827).
Wandern (Путешествовать) (см. Die schöne Müllerin).
Wanderer (Скиталец) „Ich komme vom Gebirge“... (октябрь 1816).
Wanderer (Скиталец) „Wie deutlich“... (февраль 1819).
Wanderer an den Mond (Путник при луне) (1826).
Wetterfahne (Флюгер) (см. Winterreise).
Wiederschein (Отражение) (май 1828).
Wiedersehn (Свидание) (1825).
Wiegenlied (Колыбельная песня) „Schlafe, schlafe“... (ноябрь 1816).
Wiegenlied (Колыбельная песня) „Schlummre, sanft“... (15/X 1815).
Wiegenlied (Колыбельная песня) „Wie sich der Ängilen“... (1826).
Wie Ulfru fischt (Как Ульфру рыбачит) (январь 1817).
Willkommen und Abschied (Встреча и расставание) (декабрь 1822).
Winterabend (Зимний вечер) (январь 1828).
Winterlied (Зимняя песнь) (13/V 1816).
Wirtshaus (Гостинница) (см. Winterreise).
Wohin? (Куда?) (см. Die schöne Müllerin).
Wonne der Wehmut (Наслаждение в грусти) (20/VIII 1815).

Zügenglöcklein (Дорожный колокольчик) (1826).
Zürnende Barde (Разгневанный бард) (февраль 1823).
Zürnende Diana (Разгневанная Диана) (декабрь 1820).
Zufriedene (Довольный) (23/X 1815).
Zum Punsche (К пуншу) (октябрь 1816).
Zur Namensfeier des Herrn Andreas Siller (Ко дню именин Андрея Силлер) (1814).
Zwerg (Карлик) (1823).

Неизданные и затерянные произведения.

Andante und Variationen Es-dur для ф.-н. (1812).
Фуга для рояля (1813).
Кантата ко дню именин профессора фон-Дрекслер (17/VI 1816).
Маленькая фантазия для ф.-п. (29 VI—12/VII 1811).
Missa und Kyrie C-dur (июнь 1810).
Prometheus-Kantate (1816?).
Quartett Ouvertüre B-dur (1812).
Quintett-Ouvertüre (29/VI—12/VII 1811).
Salve regina (1812).
Sonate для ф.-п., скрипки и альта (1812).
Streichquartett (1811).
" (1813).
Симфония в E-dur (фрагмент) (август 1821).
" C-dur (Гаштейнская) (1825).
Вариации для фортепиано (1810).